THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

V786.3
L825c

MUSIC LIBRARY

This book must not be taken from the Library building.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/georgsimonlhlein00lhle

Georg Simon Löhleins

Clavier-Schule,

oder

kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie,

durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret.

Dritte und verbesserte Auflage.

Leipzig und Züllichau,
auf Kosten der Waisenhaus- und Frommannischen Buchhandlung, 1779.

Vorbericht.

Der Vorzug, den das Clavier, in Ansehung der Vollstimmigkeit, mit Recht über andere musikalische Instrumente behauptet, ist wohl die Ursache, daß dessen Ausübung so viele Liebhaber findet; und daß man für kein Instrument so viele Anweisungen geschrieben hat, als eben für dieses. Es haben sich die größten Musikverständigen damit beschäftiget. Wer kennet nicht den fürtrefflichen **Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen**, sowohl, als über das **Accompagnement**, eines großen Bachs? Was hat nicht ein **Marpurg** und **Sorge**, in diesem Fache, schon für treffliche Sachen geliefert? Andere zu geschweigen, deren Verdienste ich mir nicht getraue abzusprechen. Es scheint also ein sehr großer Ueberfluß zu seyn, die Anzahl dieser Unterweisungen zu vermehren. Da aber die Erfahrung lehret, daß viele, bey Erlernung dieses Instruments, durch einen übel gewählten **Unterricht**, entweder gleich in der Anlage der **Fingersetzung**, der **Manieren**, und des **Tactes**, eine üble Richtung bekommen, oder auch in der Folge, durch den Anschein, unzuüberwindender Schwierigkeiten, ganz davon abgeschrecket werden; und da auch die meisten, so für die Anfänger dieses Instruments geschrieben haben, einen gewissen Grad der Vollkommenheit voraussetzen; so glaube ich, ein Werkchen dieser Art, wird nicht gänzlich

158433
V786.3
L825c
music

ohne

ohne Nutzen seyn. Es wird sowohl ein Lehrender, als Lernender, etwas nützliches darinnen finden.

Die Einrichtung betreffend: so geht der erste Theil dahin, einem Anfänger, einen richtigen Begriff von den Noten, den Pausen, der Fingerordnung, dem Tackte, und von den Clavierzierrathen, kurz, von dem, was zur Melodie gehöret, zu machen. Zu dem Ende, werden einige besonders hierzu eingerichtete kleine Stückchen, mit der darüber geschriebenen Applicatur, welche Stufenweise an der Schwierigkeit zunehmen, beygefüget seyn, die einem Anfänger den rechten Weg zu andern Stücken guter Meister bahnen sollen.

Der zweyte Theil, erkläret die Harmonie aus ihrer Quelle; wie sie nämlich aus der Natur des Klanges entstehet; wie die harmonischen Sätze, durch die Versetzung auseinander her zu leiten; wie die Dissonanzen zu behandeln, u. s. w. Kurz, dessen Absicht ist: die so trockene als mühsame Lehre vom Accompagnement leicht und angenehm zu machen; aus dieser Ursache ist bey jedem neuen Accorde oder Harmonie, ein practisches Beyspiel beygefüget, um die Regeln dadurch zugleich in der Anwendung zu zeigen, und desto deutlicher und faßlicher zu machen. Diese Beyspiele werden außerdem so eingerichtet seyn, daß man sie auch als Handstücke gebrauchen kann.

Am Ende, wird noch ein kleiner Anhang von den Kunstgriffen einen unbezifferten Baß zu accompagniren, nebst den damit verknüpften Ausweichungen der Töne, wie auch vom Spielen aus dem Stegreife, beygefüget werden. Damit aber ist es nicht gemeynet,

net, daß man ohne Beyhülfe eines Lehrmeisters, aus diesem Tractätchen das Clavier erlernen könne? Keinesweges. Dergleichen Lehrbücher gehören unter die frommen Wünsche: Viva vox docet. Die Hauptabsicht davon ist: ein Wegweiser für den Meister und Schüler zu seyn. Ich habe mich bey den Regeln und Exempeln der möglichsten Kürze beflissen, um sowohl die Geduld, als den Aufwand meiner Leser, zu schonen; deswegen steht manchmal etwas in einer Anmerkung, woraus vielleicht ein anderer eine weitläuftige Regel würde gemacht haben, um nur viele Bogen zu beschreiben. Allein: Quod potest fieri per pauca, non debet fieri per plura. Zu was dienet der Ueberfluß?

Ich bin, bey Ableitung der Harmonien, Rameau gefolget, weil mir diese Art die natürlichste schiene. Von der Vermischung der Harmonien, von Zusetzen u. d. gl. habe ich mit Vorbedacht nichts gesaget, um den Anfänger, für welchen hauptsächlich diese Anweisung geschrieben ist, nicht in ein musikalisches Labyrinth zu führen. Wer sich davon Unterricht holen will, der darf nur Herrn Marpurgs Handbuch bey dem Generalbasse u. s. w. oder Herrn Sorgens Compendium harmonicum nachschlagen, da wird er allerley Raritäten finden.

Die Grundregeln der Harmonie, sind in der Musik, so wie im ganzen Reiche der Natur, immer einerley, so sehr auch die Melodie der veränderlichen Mode unterworfen ist; deswegen wird man mir verzeihen, wenn ich weiter nichts sagen kann, als was schon viele andere vor mir gesaget haben. Nur in Ansehung der gewählten Lehrart, durch practische Beyspiele,

möchte sich diese Anweisung von andern dieser Art unterscheiden. Die Anmerkungen, welche ich bey einem vieljährigen Unterrichtgeben gemacht, und zum Nutzen meiner Schüler habe gesucht anzuwenden, überzeugen mich durch die Erfahrung, daß dieses der kürzeste und bequemste Weg, sowohl im galanten Spielen, als im Accompagnement, was gründliches zu erlernen, sey. Ich wünsche, daß ich mich nicht in meinen Anmerkungen geirret habe; und daß gegenwärtiges Tractätchen seinen Entzweck erreichen möge; nämlich dem Schüler die Bahne zu brechen, und ihn auf die rechte Straße zu führen, wo es ihm alsdenn nicht wird schwer fallen, selbst ohne Gefahr weiter zu gehen. Habe ich dieses mir vorgesetzte Ziel erreichet, so wird es eine hinlängliche Belohnung meiner Bemühung seyn. Hiermit empfiehlet sich dem geneigten Leser zum gütigsten Wohlwollen

Leipzig,
den 1sten May, 1765.

Der Verfasser.

Vorbericht
zur dritten Auflage.

Das Bestreben, durch seine Bemühungen Nutzen zu schaffen, ist die größte Triebfeder aller Gutdenkenden. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß man auch selbst mit dem besten Vorsatze, seine Absichten dennoch verfehlen kann; weil uns die Eigenliebe, der gefährlichste Feind der Wahrheit, öfters täuschet, und falsche schmeichelnde Bilder von unsern Fähigkeiten vormalt. Man weis aber auch, daß oft der Eigennutz, und andere niedrige Griffe, manches **Gute** unterdrücket: und daß man dagegen das **Publikum** durch selbst gemachte, oder erkaufte Lobeserhebungen, mit schlechten Sachen hintergehet. Allein die **Zeit**, die standhafte **Freundin** der **Wahrheit**, entscheidet den Werth jeder Sache durch die Erfahrung. Umsonst preiset der Marktschreyer dem Erfahrnen seine Wunderarztneyen und Packetchen an.

Ich müßte ganz unempfindlich seyn, (ein Fehler, der bey den schönen Künsten gerade am unrechten Ort ist,) wenn mir der Beyfall des Publikums ganz gleichgültig seyn sollte.

Dieser schätzbare Beyfall, womit man besonders gegenwärtige **Anweisung** beehret, ist es, der eine abermalige Auflage veranlasset.

Bey der **zweyten Auflage** ist außer einem **Zusatze** von der **Behandlung** und **Inachtnehmung** des **Claviers** nichts verändert. Bey dieser **dritten Auflage** ist auch keine wesentliche Veränderung gemacht;

gemacht; ausgenommen, hier und da einige **Verbesserungen**, und eine andere Ordnung bey den **Septimenharmonien**; nämlich zuerst die **kleine Septimenharmonie** mit der großen Terz und Quinte, nebst ihren Versetzungen und Beyspielen. Dann die **kleinste Septime** mit ihren Versetzungen. Alsdann die übrigen Arten von Septimen, die keine Versetzungen leiden.

Sollten es meine Umstände und Kräfte erlauben, so möchte ich wohl den Wunsch einiger Freunde erfüllen, und noch einen **Anhang**, will ich einstweilen sagen, zur Clavierschule schreiben.

Ich empfehle mich hiermit, sammt meinen übrigen musikalischen Kindern, dem Wohlwollen der Musikfreunde.

Leipziger Michaelis-Messe
1778.

George Simon Löhlein.

Folgende Musikalien von eigener Composition in Kupferstiche

sind bey mir in der Catharinenstraße im Weißischen Hause, auch bey Herrn Breitkopf allhier, wie auch in auswärtigen Buchläden um beystehende Preiße zu haben. Den alten Louis d'or zu 5 Thaler.

Sei Partite per il Clavicembalo. Opera I. 1 Thlr. 12 gr.
Sei Sonate con Variate repetizioni. Opera II. 1 Thlr. 16 gr.
Sei Partite. Opera III. 1 Thlr. 12 gr.
Trois Trios pour le Clavecin, accomp. de Violon, et Violoncelle ad lib. Op. IV. Coll. I. 1 Thlr. Coll. II. 1 Thlr.
Trois Concerts pour le Clavecin, accomp. de 2 Cors de Chasse, 2 Obois, 2 Violons, Taille, et Basse, gedruckt. Opera V. 2 Thlr. 12 gr.
Six Sonates pour le Clavecin, trois avec accomp. de flute ou Violon, et Violoncelle ad libitum. Opera VI. 1 Thlr. 16 gr.

Der

Der Clavier-Schule

Erster Theil.

Das erste Capitel.

Von den Anfangsgründen zum Clavierspielen.

§. 1.

Wir wollen eben keine weitläuftige Geschichte, vom Ursprunge des Claviers, machen. Doch wollen wir im Vorbeygehen anmerken, daß es aus dem Monochord entstanden; wie man denn auch noch alte Claviere findet, wo drey bis vier Töne auf ein Chor Saiten anschlagen. Daß es also ein mit Dratsaiten bezogenes musikalisches Instrument sey, wird ein jeder wissen, der es lernen will. Das **Clavezimbel**, und die neuern **Piano forte**, sind auch bekannt genug.

§. 2.

Man bediene sich zum Anfange eines guten **Claviers**, und sehe ja darauf, daß es immer rein gestimmet sey; denn in Ermangelung dessen, wird das Gehör durch die üble Stimmung verdorben. Daß ein Clavier

für einen Anfänger besser sey, als ein **Clavezimbel**, oder **Piano forte**, ist wohl unstreitig, und die Erfahrung bestätiget es auch; denn wer auf einem von diesen Instrumenten lernet, wird niemals die Feinigkeit im Anschlage und Ausdrucke bekommen, als einer der auf dem Claviere den Anfang gemacht hat. Kann man schon etwas vom Blatte, rein und deutlich spielen, so gewöhne man die Finger **zum Clavezimbel**, man erlangt dadurch mehr Kraft im Spielen, und lernet die Finger besser aufheben.

§. 3.

Hat man nun ein gut Instrument, und ist so glücklich, auch einen geschickten Lehrmeister zu bekommen, so wird man auch bey einem mittelmäßigen Genie weiter kommen, als das beste Genie unter einer schlechten Anweisung. Man wähle also beydes gut, wenn man es haben kann, und lasse sich das Geld nicht gereuen; denn wissenschaftliche Sachen lassen sich nicht mit der Elle ausmessen. Nun zur Sache selbst.

§. 4.

Wenn man anfängt ein musikalisches Instrument zu lernen, so muß man sich zuförderst die nöthigsten **Anfangsgründe** davon bekannt machen.

Beym Clavierspielen kommt in Betrachtung:

Erstlich: Das Griffbret. (Claves, Tastatur, oder Tasten.)

Zweytens, der Werth der **Noten, Pausen**, und übrigen Zeichen.

Drittens, die Applicatur, oder die richtige Anwendung der Finger.

Von jedem soll in der Folge hinlänglich gehandelt werden. Vorläufig lerne man nur die Tasten kennen, und zwar nach ihrer Lage, und nicht durch aufgeklebte Papierchen.

§. 5.

§. 5.

Was sind denn Tasten? Es sind diejenigen schmalen Stücke Holz, oder Elfenbein, die vermittelst eines Druckes mit dem Finger, die Saiten des Claviers klingend machen. Diese Tasten zusammen, heißen das Griffbret, Tastatur, oder Claves. Sie unterscheiden sich in Untenliegende und Obenliegende.

§. 6.

Die untenliegenden Tasten werden mit den Buchstaben c, d, e, f, g, a, h benennet. Diejenige Taste, so zwischen den beyden obenliegenden ist, heißt allemal d. Die neben an liegende unterwärts c. Die Taste neben den ersten von den drey obenliegenden heißt f. Dieses kann man vorläufig merken. Im vierten Capitel wird ausführlicher hievon gehandelt werden.

Das zweyte Capitel.

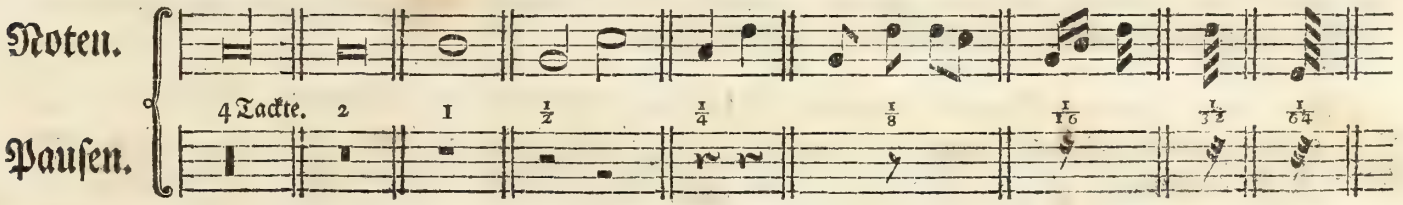
Von den Figuren der Noten und Pausen.

§. 1.

Die Klänge, oder Töne, werden in der Musik mit Zeichen bemerket, welche man Noten heißt. Die Währung oder Dauer derselben kennet man aus ihren verschiedenen Figuren.

§. 2.

Die Zeichen, womit man die Zeit zum Stillschweigen bemerket, werden Pausen genennet. Wir wollen sie, der Deutlichkeit wegen, mit Noten von gleichem Werthe gegen einander setzen:



§. 3.

Die ersten beyden Noten werden nur in dem **Choralgesang**, und in **Fugen** gebraucht. Die fünf musikalischen Linien, welche man hier der Pausen wegen nöthig gehabt hat, sollen im vierten Capitel erkläret werden. Vorläufig ist es genug, wenn man nur die Noten ihrem Werthe nach kennet.

Das dritte Capitel.

Vom Tackte oder Zeitmaaße überhaupt und ins besondere.

§. 1.

Ueberhaupt ist der Tackt in der Musik das, was in dem gemeinen Leben das Maaß oder Gewicht ist. Es werden durch dessen Hülfe die Klänge gleichsam abgewogen; und durch die Abmessung bekommt der Gesang seine Gestalt und Verhältniß, so wie die Poesie durch das richtige Silbenmaaß.

§. 2.

Hier versehen es die meisten, so in der Musik Unterricht geben; nämlich, sie bringen ihren Schülern gleich im Anfange keinen richtigen Begriff davon bey, sondern sie glauben, er werde sich mit der Zeit schon selbst finden. Dieses ist wohl zu viel verlangt, und das Genie und die Geduld eines Anfängers zu sehr auf die Probe gesetzet. Es glückt nur selten, daß ein gutes Genie sich selbst aus diesem Labyrinthe hilft; und wo bleiben denn die mittelmäßigen? Eben diese Vernachläßigung des Tacktes ist die Ursache, daß die Schüler öfters etliche Jahre zubringen, bis sie ein Stückgen so täcktmäßig spielen, daß es der Zuhörer verstehen kann. Ja einigen bleibt der Tackt ein ewiges Geheimniß. Es ist wahr, manchen hat die Natur dergleichen Fähigkeiten so die **Musik**, und überhaupt die schönen **Künste und Wissenschaften** erfordern, versaget. Dergleichen Mangel läßt sich durch keine Kunst ersetzen. Allein mehrentheils ist ein schlechter Unterricht die Ursache davon.

§. 3.

Man mache sich demnach 1) **einen allgemeinen**, 2) **einen besondern mechanischen Begriff vom Tackte.** Den allgemeinen haben wir §. 1. gehabt. Insbesondere sind zwey Gattungen vom Tackte in der Musik.

1) Gera-

1) Gerader:

Dergleichen ist: ganzer, schlechter, oder auch vier Vierteltackt. halber Tackt. Tackt.

2) Ungerader, oder Trippel:

wenn nun eines von diesen Tackmaaßen voll ist, so wird ein Strich | durch die fünf Linien gezogen; die Noten also, die zwischen zwey Strichen | | stehen, machen insbesondere einen Tackt.

§. 4.

Nun fragt sichs: wie soll man sich denn einen Begriff von einem Maaße machen, wozu man weder Elle, Gewicht, noch ein ander Maaß brauchen kann? Es ist allerdings schwer; doch ist es nicht unmöglich, wie wir gleich sehen werden. Wir nehmen das innerliche Gefühl zu Hülfe, und machen uns damit einen Maaßstab. Z. E. Man theilet die Viertel in eine bestimmte Zeit, etwa jedes auf vier Schläge einer Taschenuhr ein. Nach diesem angenommenen Maaße, gebe ich dem ganzen Tackt (𝅝) vier Viertel, oder sechzehn solcher Schläge; dem halben zwey Viertel, oder acht Schläge, und so weiter, bis zun Sechzehntheilen, davon ein jedes einen Uhrschlag bekommt.

§. 5.

Dieses einem Anfänger recht begreiflich zu machen: so lasse man ihn etwa das eingestrichene g auf dem Claviere anschlagen *), und ihn auf obbeschriebene Art vier Viertel, jedoch in der richtigsten Abmessung abzählen, ohne wieder aufs neue anzuschlagen: so wäre dieses ein ganzer Tackt. Nun zählt er in der nämlichen Abmessung 1, 2, bey 1, schlägt er an, bey 2, nicht, bey 3, schlägt er aufs neue an, so sind es halbe Tackte. Alsdenn zählet er zu jedem Viertel Eins. Bey den Achteln muß er zweymal, bey den Sechzentheilen viermal, in der Zeit eines Viertels, in richtig abgemessener Bewegung anschlagen.

*) Ich schlage darum $\overline{g}$ für: weil ich aus der Erfahrung weiß, daß ein musikalisches Gehör den Ton, entweder im Unisono, oder in der Octave beym Abzählen ergreift. Ist nun dieser außer dem Umfange seiner Stimme, so fällt es ihm schwer.

§. 6.

Man kann dieses accurate Abzählen einem Anfänger nicht sinnlicher machen, als wenn man ihm die Viertel durch einen gelinden Druck, und mit noch einem etwas gelindern die Zwischenabtheilung der Achtel, etwan auf der Schulter fühlbar machet. Hat man aber ein Instrument zur Hand, so kann es auch dadurch geschehen: daß man die Bewegung des Tacktes gelinde mitspielet; oder man kann es auch auf dem Claviere in der Octave thun.

§. 7.

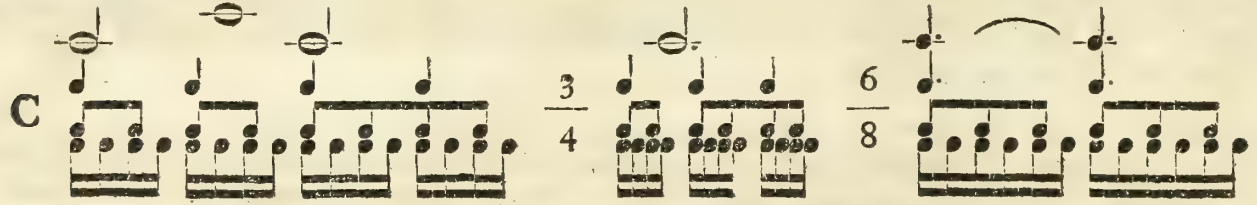
Kann nun ein Anfänger mit der größten Genauigkeit, die hier erfordert wird, die Bewegung des ganzen Tacktes eintheilen, so schreite man zum $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Tackt, und verfahre wie vorher.

§. 8.

Kann er dieses, so lasse man ihn mit der linken Hand in der Octave einen **ganzen Schlag** machen, und mit der rechten **halbe**, und so fort, bis oben mit der rechten **Sechzehntheile**, und unten mit der linken Achtel. Ein gleiches kann man beym ungeraden Tackte auch thun. Hat er auch dieses richtig gefasset, so wird ihm der Tackt in der Folge gar nicht mehr schwer fallen, und die Mühe und Zeit, so hierauf verwendet, dadurch reichlich ersetzt werden, daß der Anfänger hernach seine kleinen vorgeschriebenen Melodien nach einem richtigen Zeitmaaße spielet, und der Zuhörer nicht erst fragen darf, ob es eine **Polonoise**, **Menuet**, oder was es sey, das er ihm vorspielt.

§. 9.

Folgende nach ihrer Geltung untereinander geschriebenen Noten kann ein Anfänger, bey Erlernung der Tacktbewegung, vor Augen haben. Es hat diesen Nutzen, daß er zugleich die Figur der Noten und ihren innerlichen Werth besser kennen lernet.



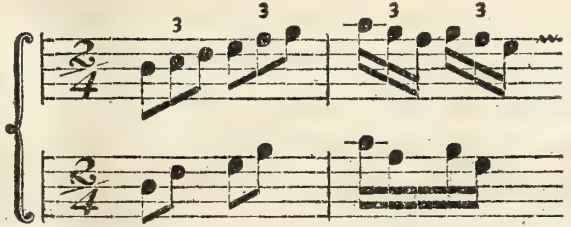
§. 10.

§. 10.

Daß dieſes der beſte Weg ſey, einem den Tackt beyzubringen, weiß ich aus der Erfahrung, die ſo leicht nicht trüget.

§. 11.

Es giebt noch eine Art von Noten, davon drey und drey in der Schreibart zuſammen geſtrichen werden; ſie heißen Triolen, wenn ſie nämlich im geraden Tackte vorkommen; ſie werden alle drey in eben dem Zeitmaaße vorgetragen, als ſonſt zwey von dieſer Gattung: Z. E.



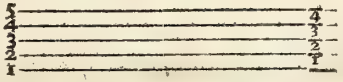
Im Trippeltackte haben wir ſie §. 9. ſchon geſehen. Daſelbſt heißen ſie aber nicht Triolen, ſondern ſie ſind dieſer Tacktart eigen.

Das vierte Capitel.

Von den fünf muſikaliſchen Linien, den Schlüſſeln und Noten.

§. 1.

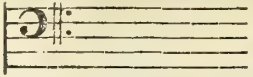
Die Mittel, deren man ſich bedienet die Höhe und Tiefe der Klänge zu beſtimmen, ſind fünf parallel gezogene Linien, und die beym Anfange derſelben geſetzten Zeichen oder Schlüſſel. Die Linien werden von unten herauf gezählet, als:



das Weiße zwiſchen denen Linien heißt der Zwiſchenraum (Spatium). Nun kann man aber noch nicht beſtimmen, wie die Töne, ſo durch Noten in dieſen fünf Linien angedeutet werden, heißen ſollen, wenn nicht ein Schlüſſel

Schlüssel davor stehet. Ein Schlüssel, wird ein solches Zeichen, das zu Anfange der fünf Linien stehet, darum genennet, weil es gleichsam auch ein Schlüssel zu den Noten ist. Dieser Schlüssel sind dreyerley:

1) Der f Schlüssel, ist für die niedrigste Stimme oder den Baß. Seine beyden Punkte fassen allemal die Linie, die f heißt, z. E.

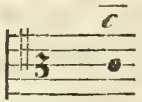


2) Der g Schlüssel, ist für Violin, Flöten, Hoboen ꝛc. auch wohl fürs Clavier, und fasset mit seinem Ringe eine Linie die g heißt.

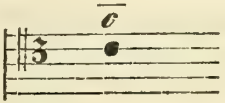
Violinschlüssel. Franz. Schlüssel.

3) Der c Schlüssel, ist für Singestimmen, besonders aber auf der ersten Linie auch fürs Clavier, und heißt der **Discantschlüssel.**

Auf der dritten Linie heißt er der **Altschlüssel.**



Auf der vierten: der **Tenorschlüssel.**



§. 2.

Ein Anfänger kann damit zufrieden seyn, wenn er nur den Baß- und Discantschlüssel, die er zu seiner Absicht braucht, kennet. Ich habe sie darum alle hieher gesetzet, damit ich sie nicht im zweyten Theile, bey der Lehre von der Harmonie, nachholen darf. Doch möchte der Violinschlüssel jetzt, da man die meisten Clavierſachen darinnen schreibt, auch nöthig seyn.

§. 3.

Wir gehen nun weiter und lernen die Tasten kennen; diese werden, wie oben gesagt, mit den Buchstaben: c, d, e, f, g, a, h, benennet. Die obenliegende werden nach dem hergebrachten Schlendrian, wiewohl unrecht, halbe Töne genennet *). Eigentlich ist von einer Taste zur nächstanliegenden ein halber Ton; wir werden sie auch in der Folge kennen lernen.

§. 4.

*) Aus diesem falschen Begriffe, daß nämlich die obenliegenden Claves nur halbe Töne sind, entstehen in der Folge viel Irrthümer; denn ich habe bemerkt, daß wenn ein x vor e, oder h stehet, man immer es, und b greiffet, welches doch offenbar falsch ist, weil das x höher, und nicht tiefer macht. Und so auch umgekehrt, wenn ein b vor f oder c stehet, wird aus eben diesem Grunde sehr unrichtig fis und cis genommen.

§. 4.

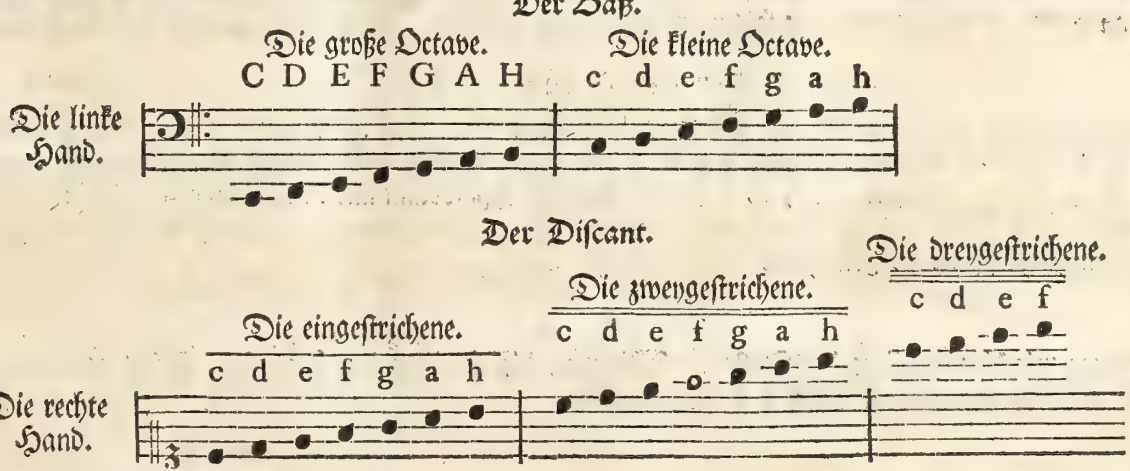
Wenn man auf diese sieben Buchstaben die gehörigen Töne oder Tasten genommen hat, so kommen die Töne und Buchstaben in eben derselben Ordnung und Benennung wieder, und man heißt den nächsten Ton von eben der Benennung z. E. c c, d d u. s. w. eine **Octave**.

§. 5.

Die **Octave** ist in zwölf gleiche Theile getheilet, die man in der Musik **halbe Töne** nennet. Diese Theile nun haben unter sich eine accurate geometrische Gleichheit, das ist: ein jeder Ton ist gleich weit von dem andern entfernet, so wie die zwölf Zolle beym Werkschuh. Demnach ist von h zu c, von e zu f, eben der halbe Ton, der von c zu cis und von f zu fis ist.

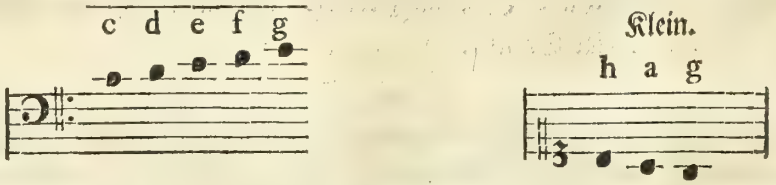
§. 6.

Die Octaven werden zum Unterschied in die **große, kleine, eingestrichene, zweygestrichene,** und **dreygestrichene,** eingetheilet. Die Töne so unter das große C gehen, heißt man **Contratöne**. Die linke Hand spielet die Baßnoten, und die rechte den Discant.

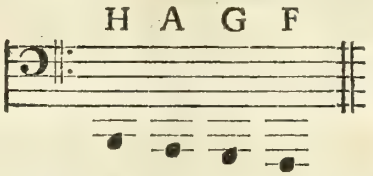


§. 7.

Es überschreiten öfters, sowohl der Baß als der Discant ihre Gränzen. Z. E.



Die Contratöne sind:



Man schreibt auch die Noten, welche die Gränzen der Linien zu weit überschreiten, in einen andern Schlüssel; oder man setzt sie in die Discantlinien, wenn der Baß zu weit hinauf gehet, und spielet sie mit der linken Hand. Gehen sie aber im Discante tief herunter, so setzt man sie in die Baßlinien, und spielt sie mit der rechten Hand.

§. 8.

Ein Anfänger sehe beständig auf die Noten, um sie desto eher nach ihrer Lage in den Linien kennen zu lernen. Die Fingerordnung ist beym Abspielen dieser Töne einigermaßen willkührlich; doch ist es gut, wenn man im Baß den 3, 2, 1, und im Discant den 1, 2, 3 Finger nimmt, und sodann mit dem Daumen unter dem dritten Finger wegkriechet. Im Basse setzt man den dritten Finger über den Daumen weg. Durch diese Fingersetzung werden die Finger schon zur Applicatur gewöhnet.

§. 9.

Nun kennen wir die untenliegenden Tasten. Will man die obenliegenden bemerken, so hat man dazu besondere Zeichen. Diese sollen im folgenden Capitel erkläret werden.

Das

Das fünfte Capitel.

Von den Versetzungszeichen, 𝄪, ×, b, b, ♮, dem Verlängerungszeichen (•), und dem Verbindungszeichen ⁀ ⁀.

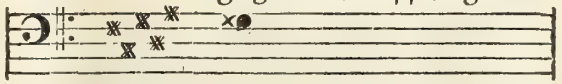
§. 1.

Das 𝄪 **doppelte Creuz**, oder **Erhöhungszeichen** macht die Note, vor welcher es steht, um einen halben Ton höher, und man hängt dem Buchstaben, womit selbige benennet wird, ein is an. Z. E.

c cis d dis e eis f fis g gis a ais h his

Das × **einfache Creuz** kommt vor, wenn der Ton schon vorne in der Vorzeichnung durch ein 𝄪 erhöhet ist, und nun noch um einen halben Ton soll erhöhet werden. Als:

gisgis oder doppelt gis

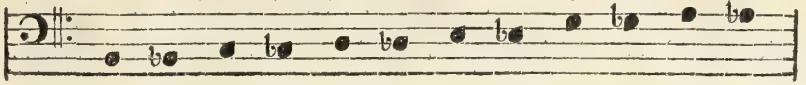


dieses kann man auf dem Claviere nicht anders als durch die Taste a geben.

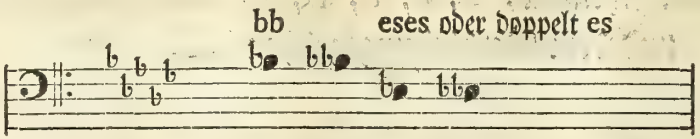
§. 2.

Das b, **Erniedrigungszeichen**, macht die Note, vor welcher es steht, einen halben Ton niedriger. Man hängt sodann dem Buchstaben, womit selbige benennet wird, ein es an, ausgenommen bh heißt B.

H B c ces d des e es g ges a as

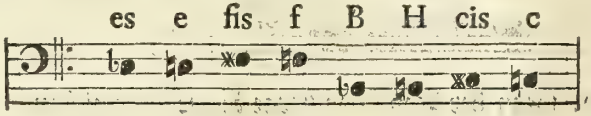


Das b, große B, kommt vor, wenn die Note schon in der Vorzeichnung durch ein b erniedriget worden, und nun noch um einen halben Ton soll erniedrigt werden: oder man setzt zwey gewöhnliche bb davor.



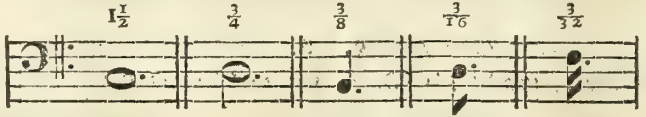
§. 3.

Das ♮, Be quadrat, oder **Wiederherstellungszeichen**, macht das x und b ungültig, und setzt die Note wieder in ihren natürlichen Platz.



§. 4.

Der **Punkt** (•) oder das **Verlängerungszeichen**, macht die Note, nach welcher es stehet, um die Hälfte an ihrem Werthe länger. Es ist aber nicht genug, wenn ich nur so lange schweige als der Punkt beträgt, nein, sondern der Ton muß so lange gehalten werden, als die Note mit dem Punkte beträgt.

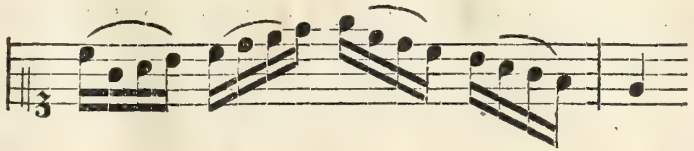


§. 5.

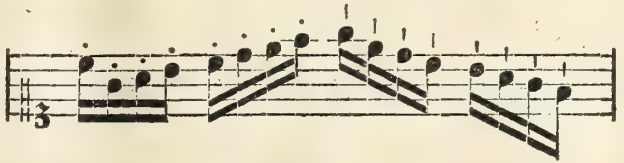
Das ⌒ **Verbindungszeichen**, bedeutet, daß die Töne, über welchen es stehet, an einander gehänget werden. Sind es Noten von einerley Ton, so werden sie für eine gespielet, und hier heißt es eine **Bindung**. Z. E.

Stehen

Stehen aber dergleichen Bogen über verſchiedenen Tönen, ſo ſchlägt man ſie ſanfte nach einander an, und hänget ſie gleichſam aneinander.



auf der Violin werden ſie in einem Striche, im Singen und auf Blasinſtrumenten in einem Oden gemachet. Sie heißen geſchleifte Noten. Sind aber ···· oder ıııı darüber, ſo werden ſie kurz abgefertiget, das heißt, ſie werden geſtoßen.



§. 6.

Das Wiederholungszeichen, und das Ruhezeichen, ſind hier auch noch anzumerken. Oefters ſind mit dem letzten Zeichen einige Tacte eingeſchloſſen, und ſtehet bis drüber, dieſe werden insbeſondere wiederholt.

§. 7.

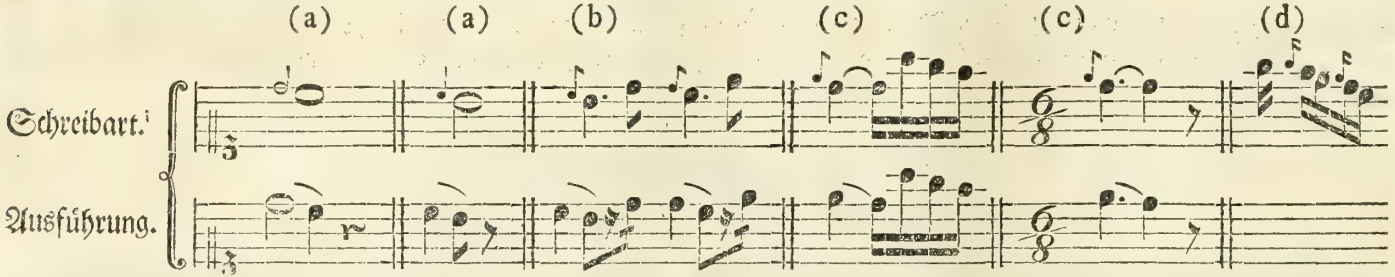
Beym Schluſſe dieſes Capitels muß ich noch einiger Einwendungen gedenken, ſo mehrentheils halbgelehrte Muſikverſtändige gegen die Benennungen xa ais, bh b, xf fis, bg ges u. ſ. w. machen. Dieſe muſikaliſchen Handwerker glauben, daß es eine Grillenfängerey ſey. Warum aber? weil ſie es nicht ſo gelernet haben. Dieſe guten Herren belieben nur im zweyten Theile das Capitel von den Intervallen ein wenig durchzuſehen, ſie werden alsdenn hoffentlich ihre Meynung ändern.

Das sechste Capitel.

Von den Vorschlägen, und übrigen Verzierungen oder Manieren der Noten.

§. 1.

Vorschläge sind kleine Noten, so man vor ordinäre setzet. Sie scheinen zwar der Schreibart nach nicht mit in den Tackt zu gehören; dem ohngeachtet nehmen sie der Hauptnote die Hälfte (a), zwey Drittheile (b), und manchmal noch mehr weg (c). Die kleinen Noten, so im geschwinden Zeitmaaße vor Achteln oder Sechzehntheilen stehen, werden kurz abgefertigt; so daß die Hauptnote wenig oder nichts verliert (d).



Sie haben ihren Ursprung aus der Singekunst, und die Sylbe wird allemal auf den Vorschlag ausgesprochen, daher bekommt dieser auch mehr Nachdruck als die Hauptnote.

§. 2.

Es sind noch verschiedene Zierathen, womit man die Töne ausschmücket, sie werden insgemein Manieren genennet. Man hat in den neuern Zeiten besondere Zeichen erfunden, ihren Vortrag damit zu bestimmen. Herr Bach in seinem Versuche ꝛc. ist meines Wissens der erste, der sie dem Publico mitgetheilet hat, da sie sonsten nur die besten Clavierspieler als ein Geheimniß für sich behielten. Die meisten sind von dem Franzosen Couperin entlehnet.

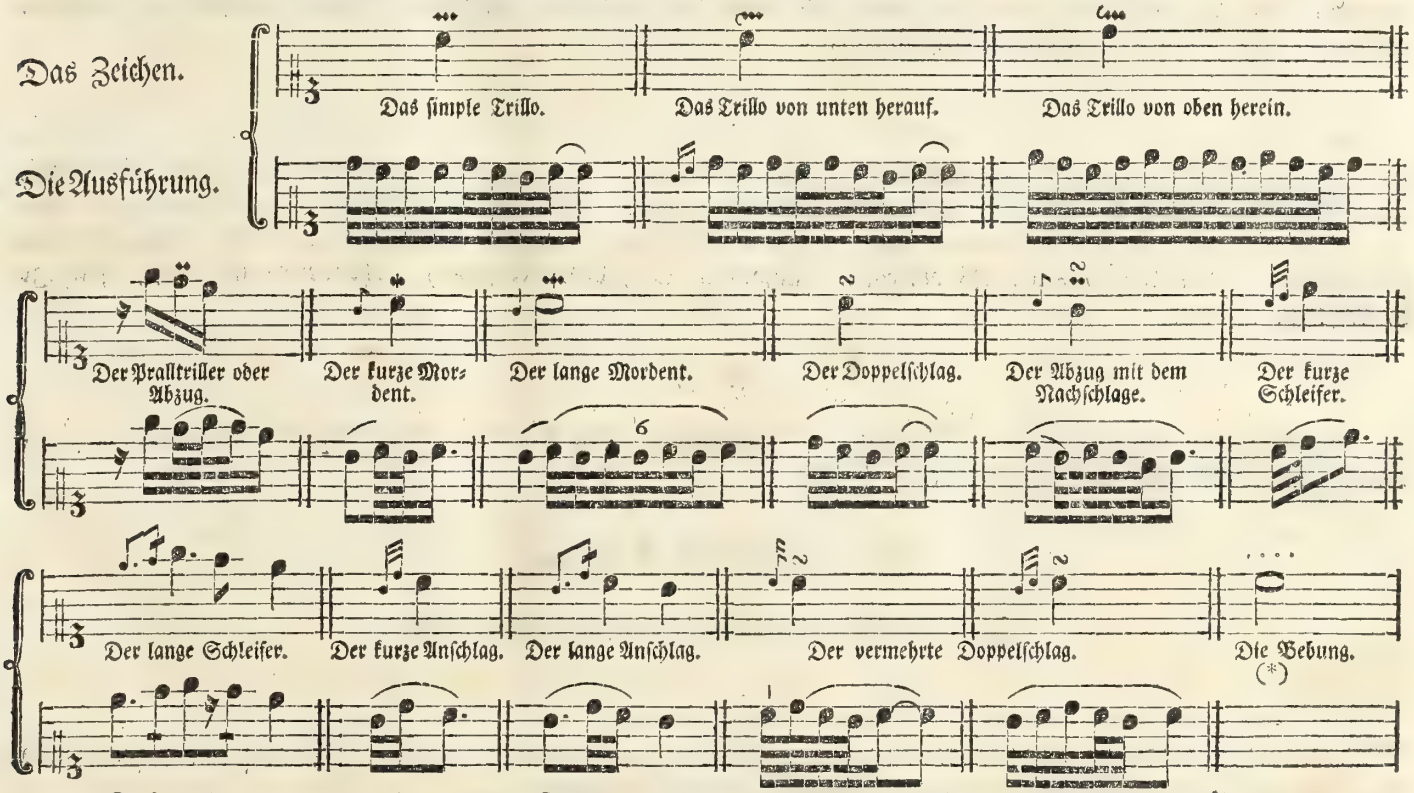
§. 3.

Es giebt viele Musikmeister die der Meynung sind, man müsse den Anfänger nicht gleich mit Manieren beschweren; sondern es habe damit noch Zeit genug, sie würden sich auch schon von selbst finden. Ich aber bin hierinnen anderer

anderer Meynung, und die Erfahrung überzeugt mich, daß es besser sey, gleich bey der ersten Anlage mit an die Manieren zu denken, sollten sie auch im Anfange etwas schwer fallen. Nur mit gar zu vielen verschone man ihn. Genug, die Manieren fallen desto schwerer, je später man sie einem Anfänger beyzubringen sucht.

§. 4.

Der Ordnung wegen, will ich hier die nothwendigsten berühren.



*) Diese wird mit einem gewissen wiegenden Druck der Finger gemacht, das sich besser zeigen als beschreiben läßt.

Einem

Einem Anfänger ists genug, wenn er das Trillo, den Abzug, Mordent und Doppelschlag kann.

§. 5.

Bey der Ausführung dieser Manieren, muß man die Geschwindigkeit des Tactes in Betrachtung ziehen, und den Vortrag der Manieren darnach einrichten; denn bey langsamen und trägen Melodien müssen die Manieren auch träge seyn, und also auch im Gegentheile.

§. 6.

Beym Trillo überhaupt ist anzumerken: daß man, wenn die Kürze der Note nicht im Wege ist, ihm allezeit einen Nachschlag anhänge, wie oben bey der Ausführung zu sehen. Bey diesem Nachschlage muß der vorletzte Finger in aller Geschwindigkeit abgleiten, und gleichsam schnellen; dadurch bekommt das Trillo einen ungemeinen Glanz. Dieses Schnellen des vorletzten Fingers ist auch beym Abzuge, Mordent und Doppelschlage in Acht zu nehmen.

§. 7.

Ehe wir noch zur Ausübung der Melodie selbst schreiten, werden wir noch etwas von der Fingerordnung, als einem Hauptstücke im Clavierspielen, sagen müssen.

Das siebende Capitel.

Von der Fingerordnung, oder Applicatur.

§. 1.

Die Applicatur ist eine geschickte Anwendung der Finger, um die vorgeschriebenen Töne auf eine bequeme und deutliche Art anzuschlagen, und dem Gehöre empfindlich zu machen.

§. 2.

§. 2.

Diese wird von den meisten so da Unterricht geben, als eine Kleinigkeit vernachläßiget. Es ist diesen guten Herren genug, wenn sie ihren Schülern ihre Gassenhauer, und ebentheuerlichen Melodien so lange vorgeleyert haben, bis sie selbige, vermöge ihres guten Gehöres, nachstolpern. Ums Notenlesen, den Tackt, die Fingerordnung u. s. w. sind sie unbekümmert, das ist des Schülers Sorge. Dieses ist der nächste Weg, auch das beste Genie zu verderben und zu ermüden. Sie, die Anfänger, hören mit einem heimlichen Widerwillen, daß ihre Stückchen, so schlecht sie öfters auch an sich selber seyn, dennoch besser klingen, wenn sie von einem andern, nach dem richtigen Zeitmaaß und Vortrag gespielet werden, als wenn sie solche spielen. Aus diesen heimlichen Widerwillen, erwächst ein Mißtrauen gegen ihren Meister und gegen ihre eigene Fähigkeit, und was hat dieses anders für Folgen, als daß sie wenig oder gar nichts lernen, oder gar aufhören?

§. 3.

Bey einem bloßen Liebhaber ist der Schade nicht so groß; aber der ist zu beklagen, der einst seine Hauptbeschäfftigung daraus machen will, und in die Hände eines solchen Lehrmeisters fällt. Es kostet hernach allemal mehr Mühe, eine verdorbene Sache wieder zu verbessern, als sie gleich im Anfange recht zu machen: und manchem kleben die schlimmen Gewohnheiten zeitlebens an.

§. 4.

Wir nehmen demnach die **Fingerordnung** als eine Hauptsache in der praktischen Musik, zumal auf dem Claviere an, und ich getraue mir zu behaupten, daß man ohne sie, niemals ein Stück nach der heutigen Setzart, rein und deutlich vortragen könne.

Die **Hauptregeln** davon sind diese:

1) Weil von Natur der Daumen und kleine Finger kürzer sind als die übrigen, so brauche man sie nicht zu denen obenliegenden Tasten, als nur bey Octaven, oder im Nothfalle. Aus diesem fließet die zweyte Regel:

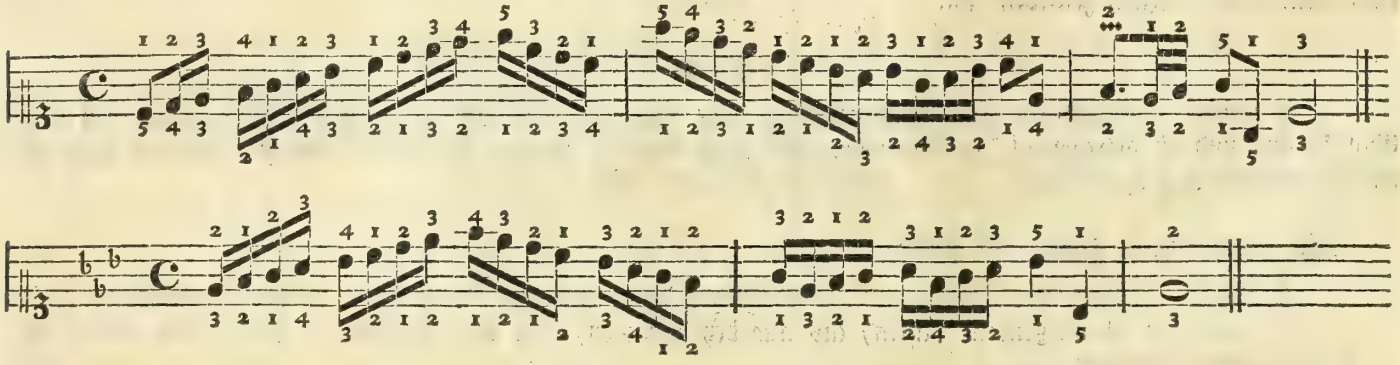
2) Man biege die längern Finger beym Spielen ein, daß sie mit denen kürzern in einer gleichen Linie auf dem Griffbrete des Claviers liegen. Die Ellenbogen halte man am Leibe, und nicht schwebend;

die Hände drehe man auswärts, und stecke ja nicht den Daumen oder den kleinen Finger unter das Clavier, und schleppe ihn müßig herum, oder drücke damit an das Bretchen, so unter denen Tasten ist; sondern man brauche ihn fleißig *). Die Lage der obern flachen Hand, muß gerade seyn, so, daß wenn man etwas darauf legte, es liegen bliebe.

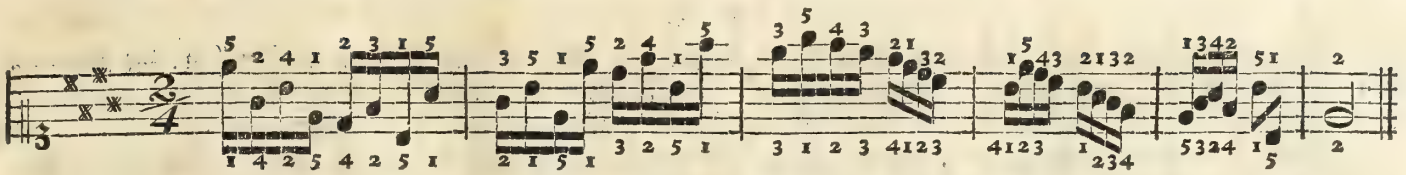
3) Wenn bey aufsteigenden Passaggien viele Töne stufenweise folgen, so setzt man den Daumen, nachdem einer von den andern Fingern auf einer obenliegenden Taste angeschlagen, durch; so hat man wieder die volle Hand. Gehen die Passagen herunter, so setzt man die andern Finger oben über den Daumen weg. Und so im Gegentheile mit der linken Hand.

§. 5.

Diese Regeln zu erklären, werden folgende Beyspiele seyn. Ich habe sie so kurz als möglich gemacht. Mit deren Ausübung aber, verschone man einen Anfänger, bis er folgendes Capitel wohl innen hat; alsdenn werden sie ihren Nutzen haben. Die dabey befindlichen Zahlen sind so zu verstehen: 1. ist der Daumen, 2. der Zeigefinger, u. s. w. Die untersten Zahlen sind für die linke Hand. Man kann erst die rechte, hernach die linke besonders, alsdenn beyde zusammen in der Octave üben.



*) Es sind einige, die es für unanständig halten, den Daumen beym Clavierspielen zu gebrauchen. Ist das nicht eben so ungereimt, als wenn ich sagen wollte: es sey unanständig, den Daumen zum Essen, oder andern Verrichtungen zu gebrauchen?



Das achte Capitel.

Von der Melodie, und vom Spielen selbst.

§. 1.

Die **Melodie** ist eine regelmäßige Abwechslung, auf einander folgender einzelner Töne, so dem Gehöre ein Vergnügen erwecken. So wie man z. B. bey der Menschenstimme, oder Flöte höret. Auf dem Claviere aber wird sie mit der Harmonie vermischt, gebraucht.

§. 2.

Bey deren Ausübung durch das Clavierspielen, ist in Ansehung der Positur, folgendes in Acht zu nehmen:

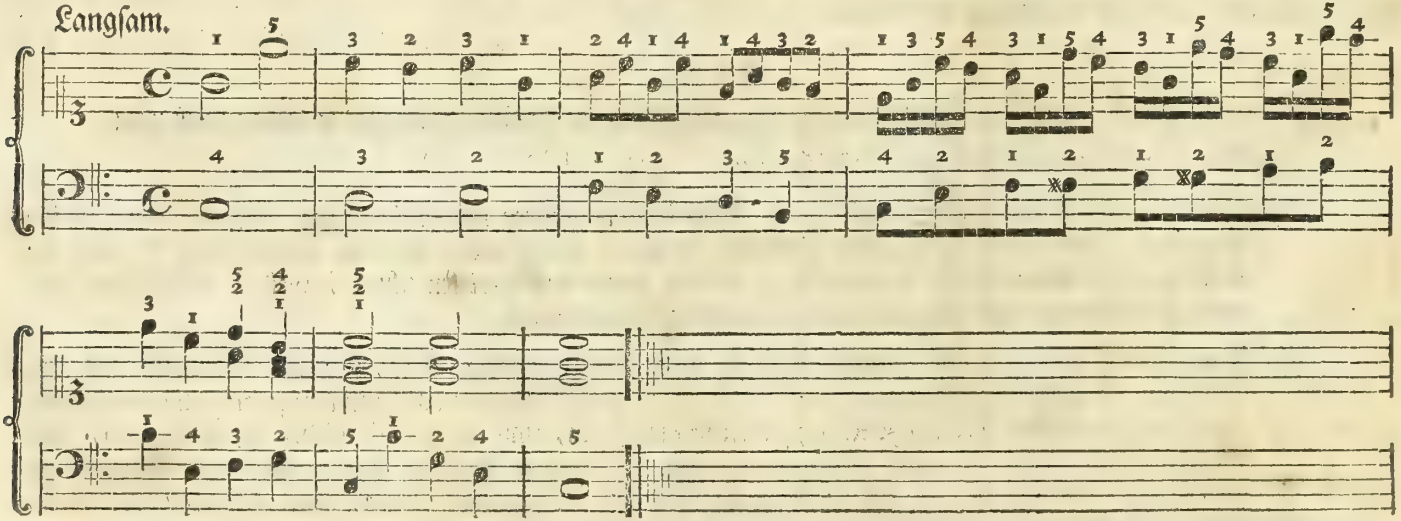
1) Man setze sich gerade vor das eingestrichene c.

2) Der Sitz muß so eingerichtet seyn: daß die **Ellenbogen** in ihrer natürlichen Lage, etwas höher, als die **Tastatur**, oder das **Griffbret** des Claviers, liegen. Denn wenn man zu niedrig sitzet, so, daß die Ellenbogen niedriger als die Tasten liegen, so fällt einem das Spielen schwer, weil in dieser Lage, der ordentliche Umlauf des Geblütes in den Händen gehemmet wird.

3) Man hüte sich sorgfältig für alles Kopfnicken, Hin- und Herrücken, kurz, für alle Grimassen und Gebehrden, die nicht zur Sache gehören. Ein Lehrmeister kann hierauf nicht aufmerksam genug seyn; denn dergleichen üble Gewohnheiten schleichen sich leicht ein, und sind schwer wieder abzugewöhnen, und machen öfters selbst einen guten Spieler lächerlich. Denen so die Orgel spielen, ist es nicht allezeit übel zu nehmen, wenn es scheint, als rutschten sie auf einem Weberstuhl herum, weil öfters ihre Geschicklichkeit, so sie auf dem Pedal zeigen wollen, daran Schuld ist.

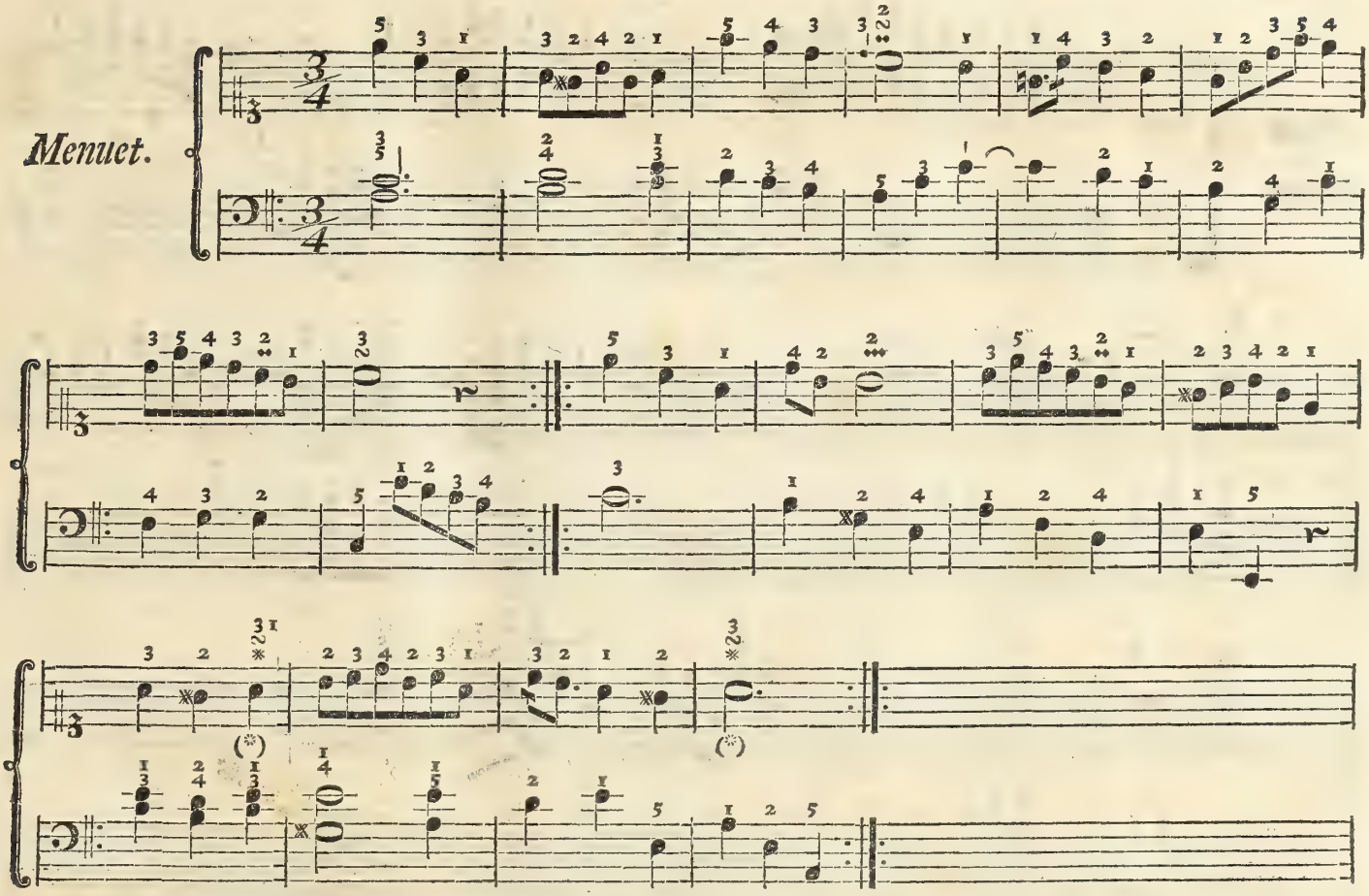
§. 3.

Weil Lehrmeister ihren Schülern öfters elende **Fratzen** zu ihren Anfangsübungen vorschreiben, die weder einen faßlichen Gesang, noch einige Fingerordnung haben, und dadurch gleich im Anfange das Gehör und die Finger ihrer Schüler verderben; so habe ich hier einige Anfangsstückchen mit beygefüget. Ich habe hauptsächlich dabey auf eine faßliche **Melodie** und **Fingerordnung** gesehen. Die ersten sind **simpel**, und gehen nur auf die Erklärung der Noten, wie sie nämlich gradweise in ihrer Geschwindigkeit zunehmen. In der Folge wachsen sie an Größe und Schwierigkeit. Es ist zwar in starken Schritten vom **simplen** zum **schweren** gegangen; allein was hilft es, wenn man ein wißbegieriges Genie einige Jahre mit a, b, c, Stückchen aufhält? der kürzeste und bequemste Weg ist ja immer der beste. Ein geschickter Lehrmeister wird schon wissen, die Stücke nach der Fähigkeit seiner Schüler zu wählen. Es werden auch die **Molltöne** mit eingeführet werden, denn ich halte es für einen Fehler, wenn man Anfängern nichts als **Durtöne** vorschreibt: sie lernen alsdenn die Molltöne zu spät kennen, und glauben im Anfange immer sie griffen falsch, weil ihr Ohr von den Durtönen eingenommen, noch nicht an das unvollkommene, so denen Molltönen eigen, gewöhnet ist.

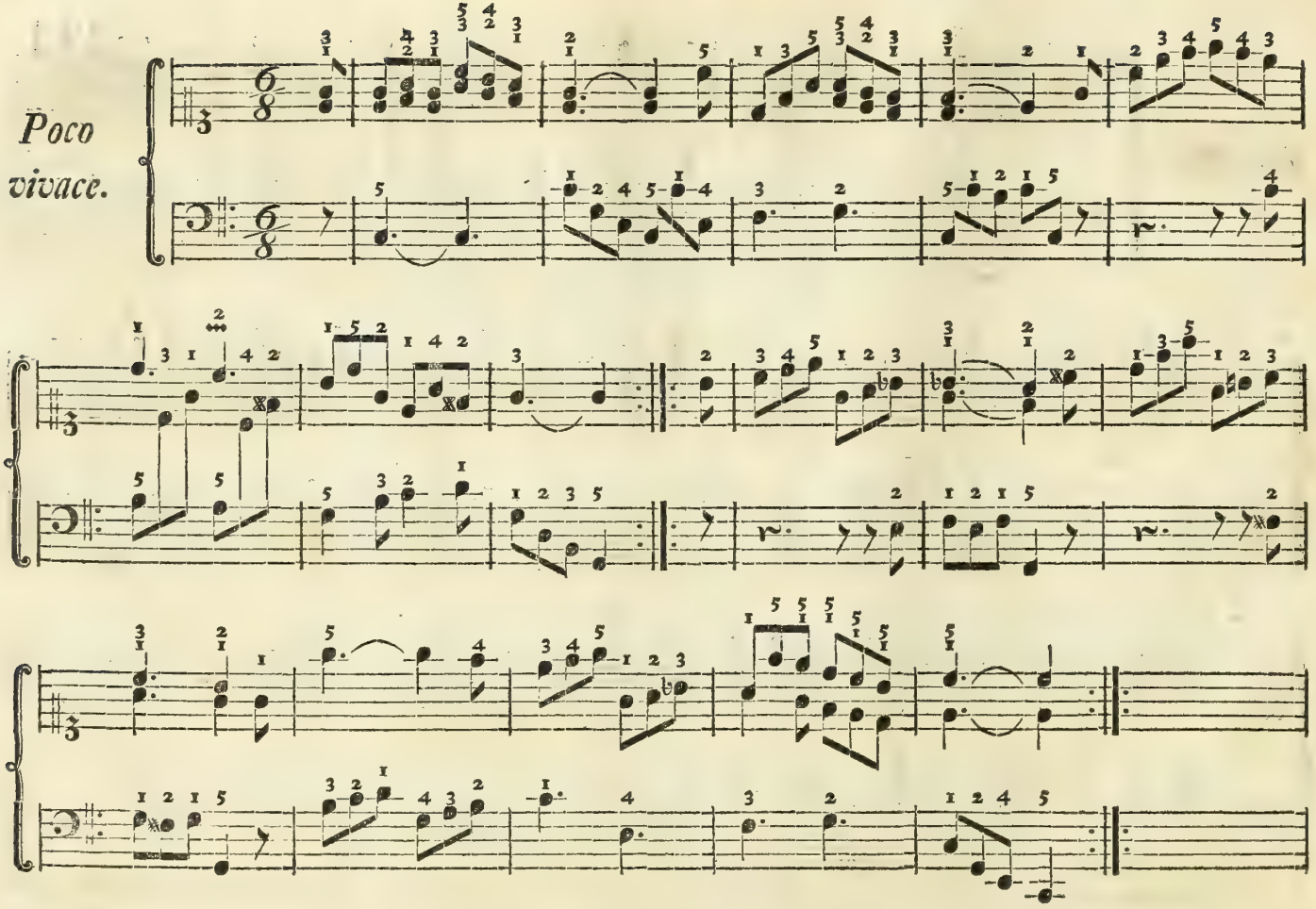


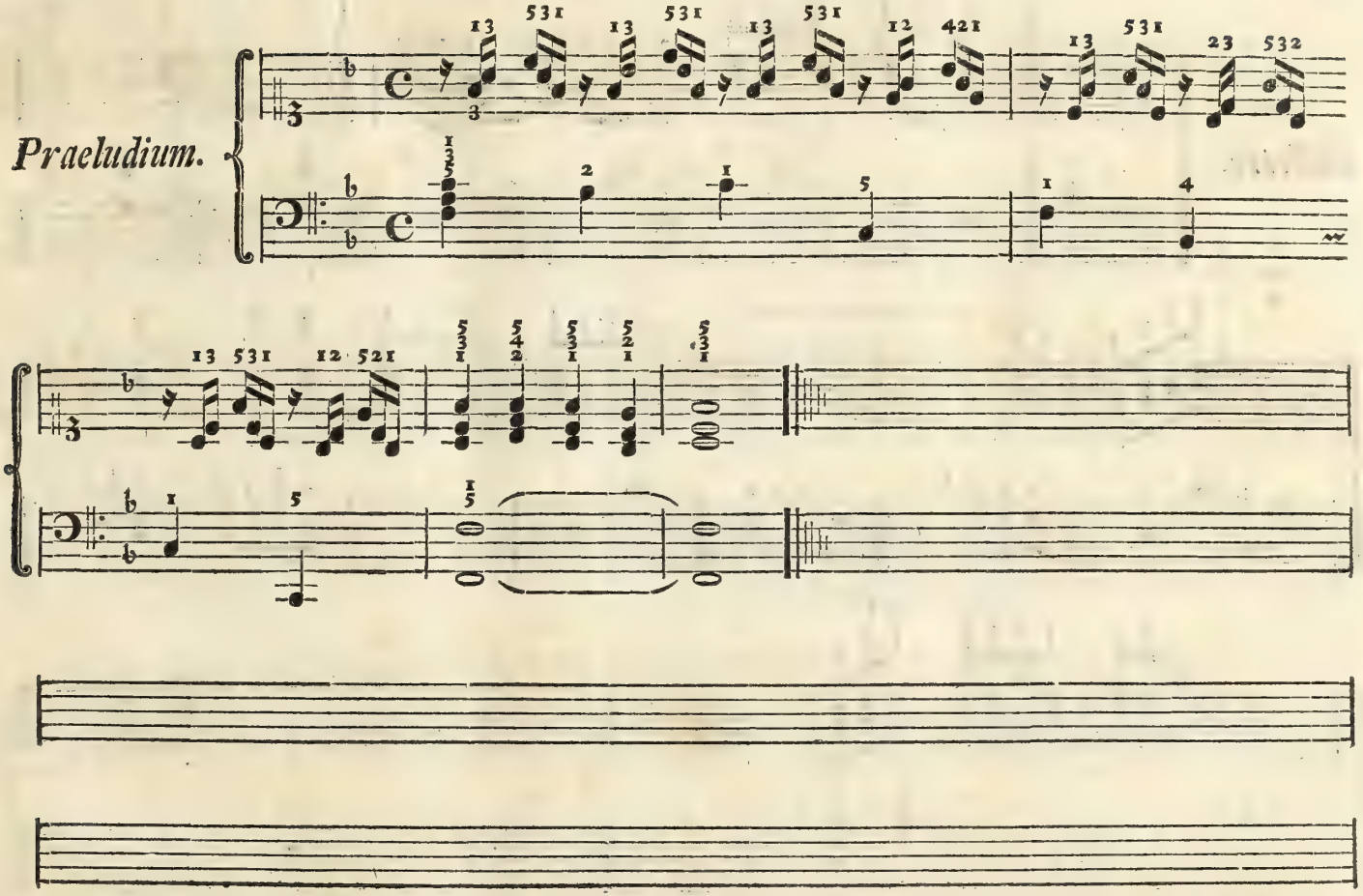
Menuet.

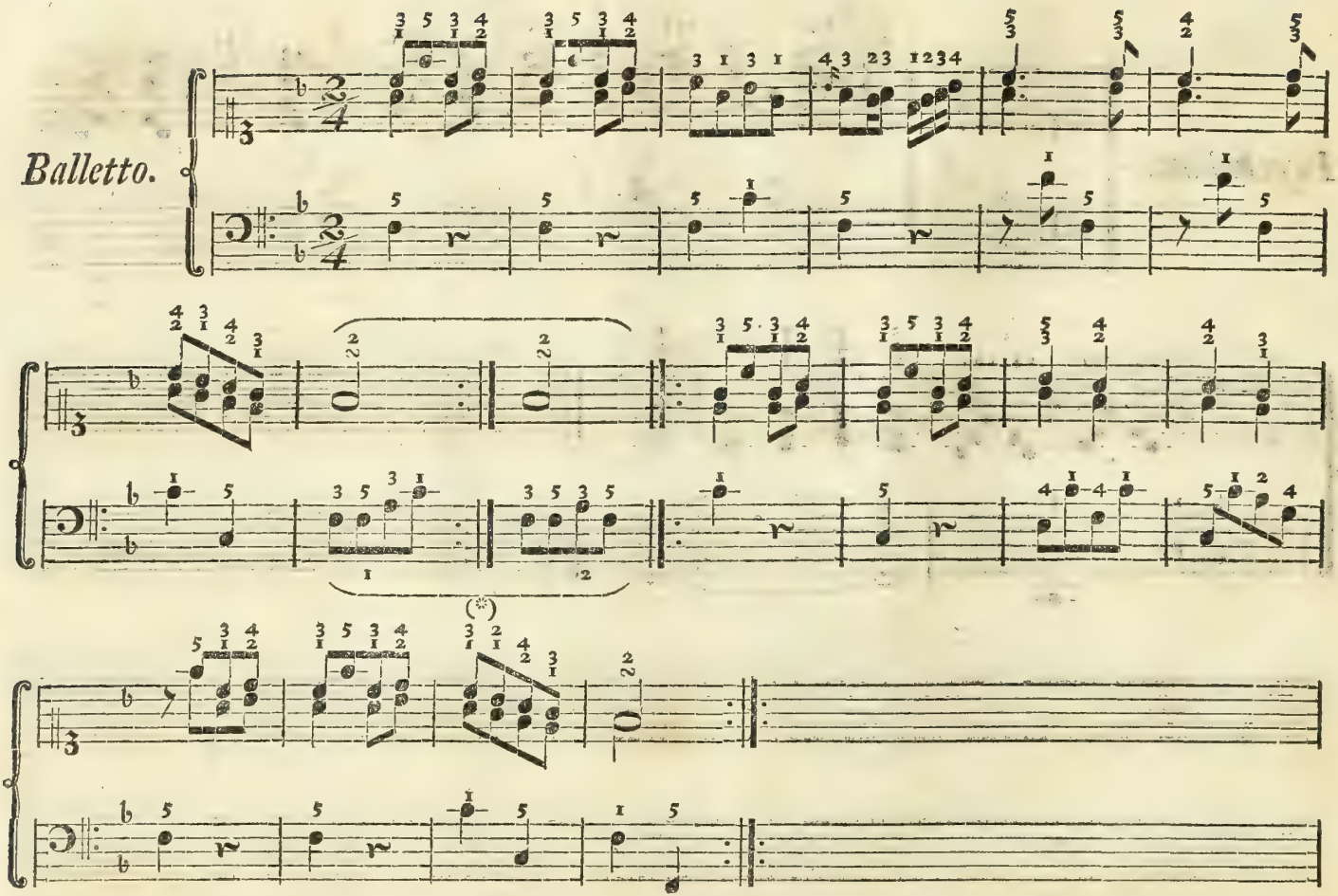
Menuet.



*) Bey diesem Mordent muß statt g, gis gegriffen werden, weil es die Tonart erfordert, und deswegen mit ✻ darunter, angedeutet ist. Die Zahlen 31, so darüber stehen, bedeuten: daß man den vorgeschriebenen Ton zum letzten male, nicht wieder mit dem dritten Finger, sondern mit dem Daumen anschlagen soll.

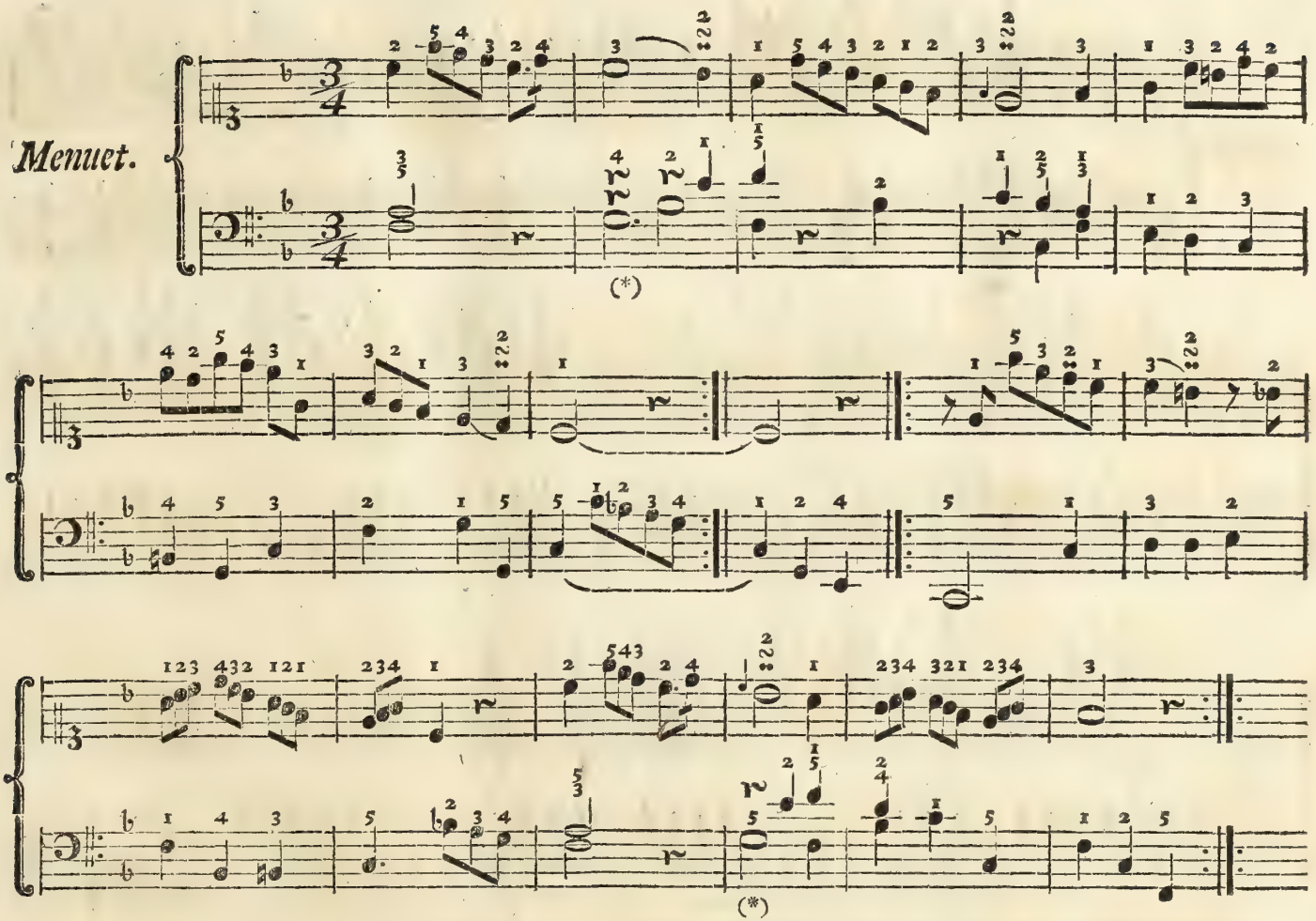

Poco
vivace.


Praeludium.

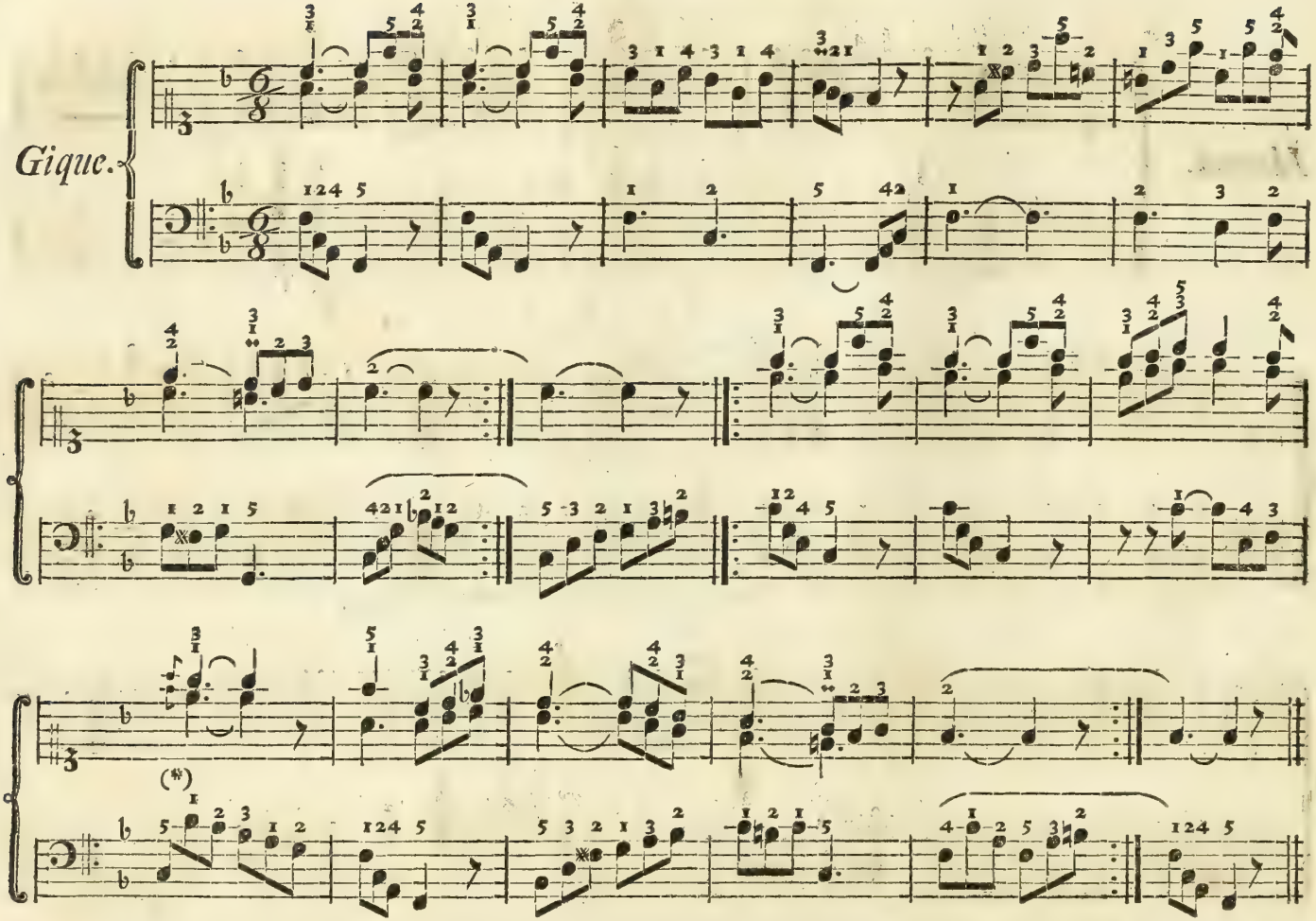


*) Wenn bey einer Schlußclausul, zwey Tackte mit einem Bogen bezeichnet sind, wie man hier siehet, so läßt man bey der Wiederholung den ersten Tackt weg, und spielt den folgenden, weil der erste Tackt die Einleitung zum ersten Theile, der andere aber, die Einleitung zum zweyten Theile macht. Deswegen stehen auch die Zahlen 1, 2, dabey.

Menuet.

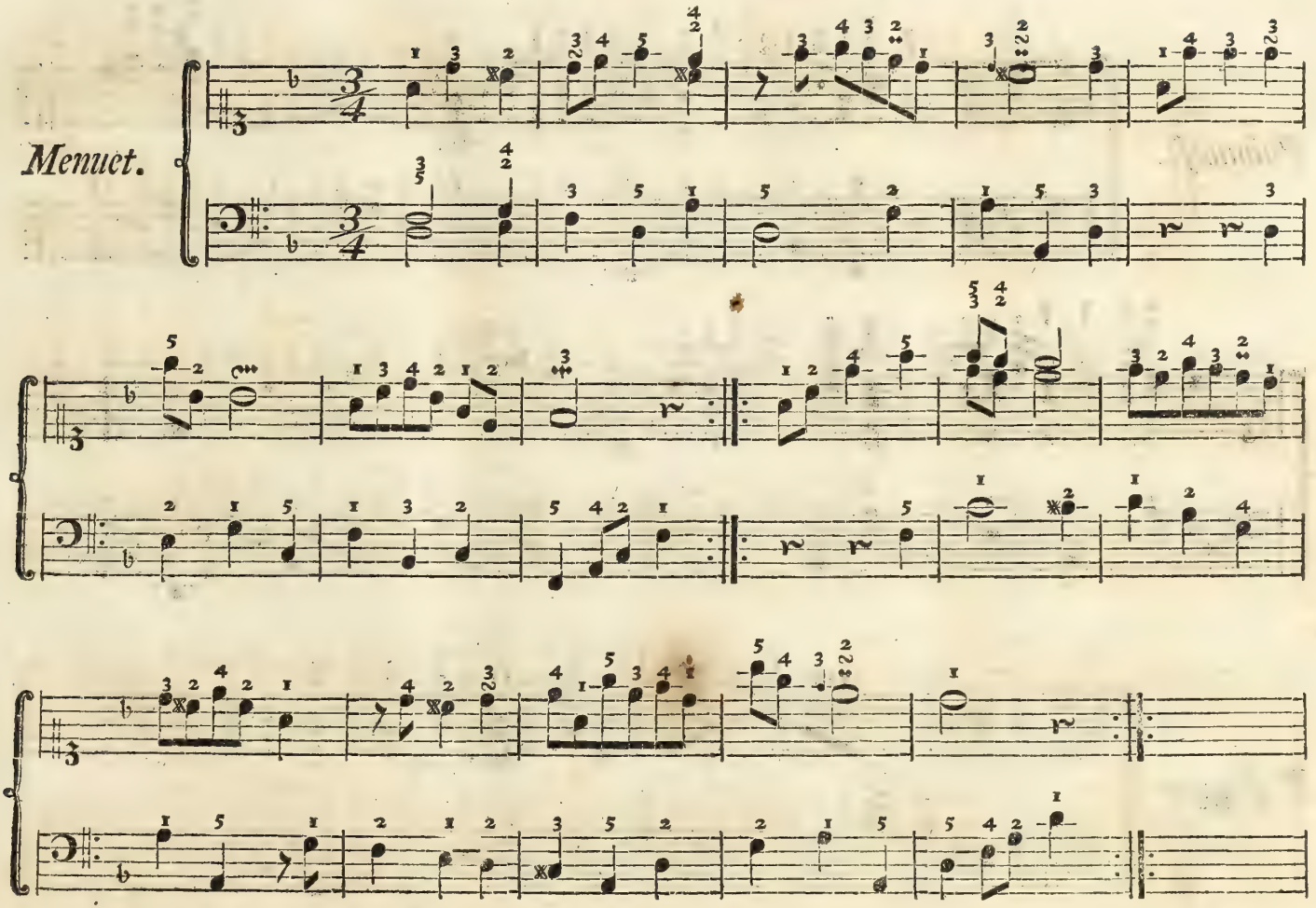


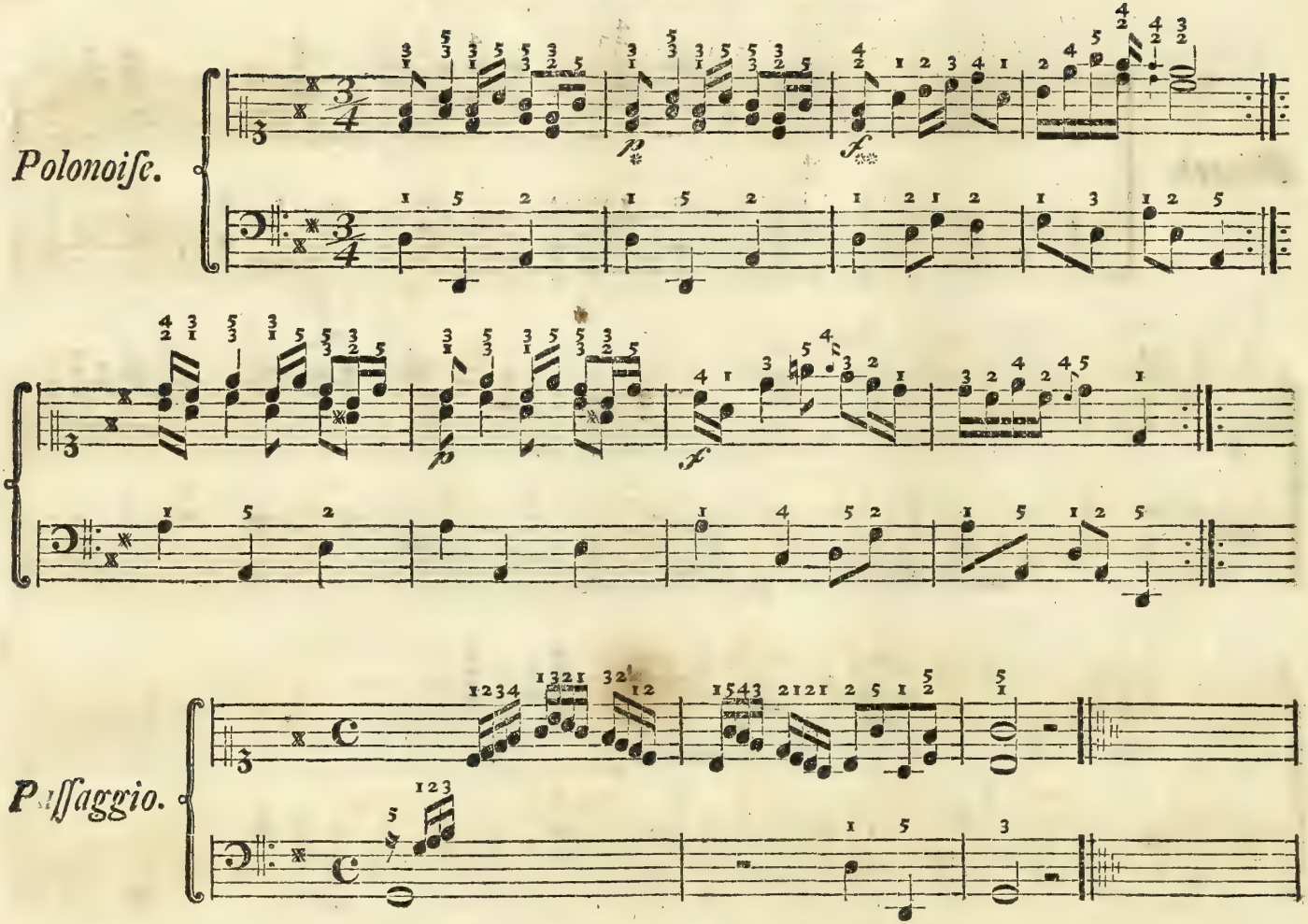
*) Diese Schreibart ist harmonisch, und jede Note wird nach ihrem vorgeschriebenen Werthe gehalten.



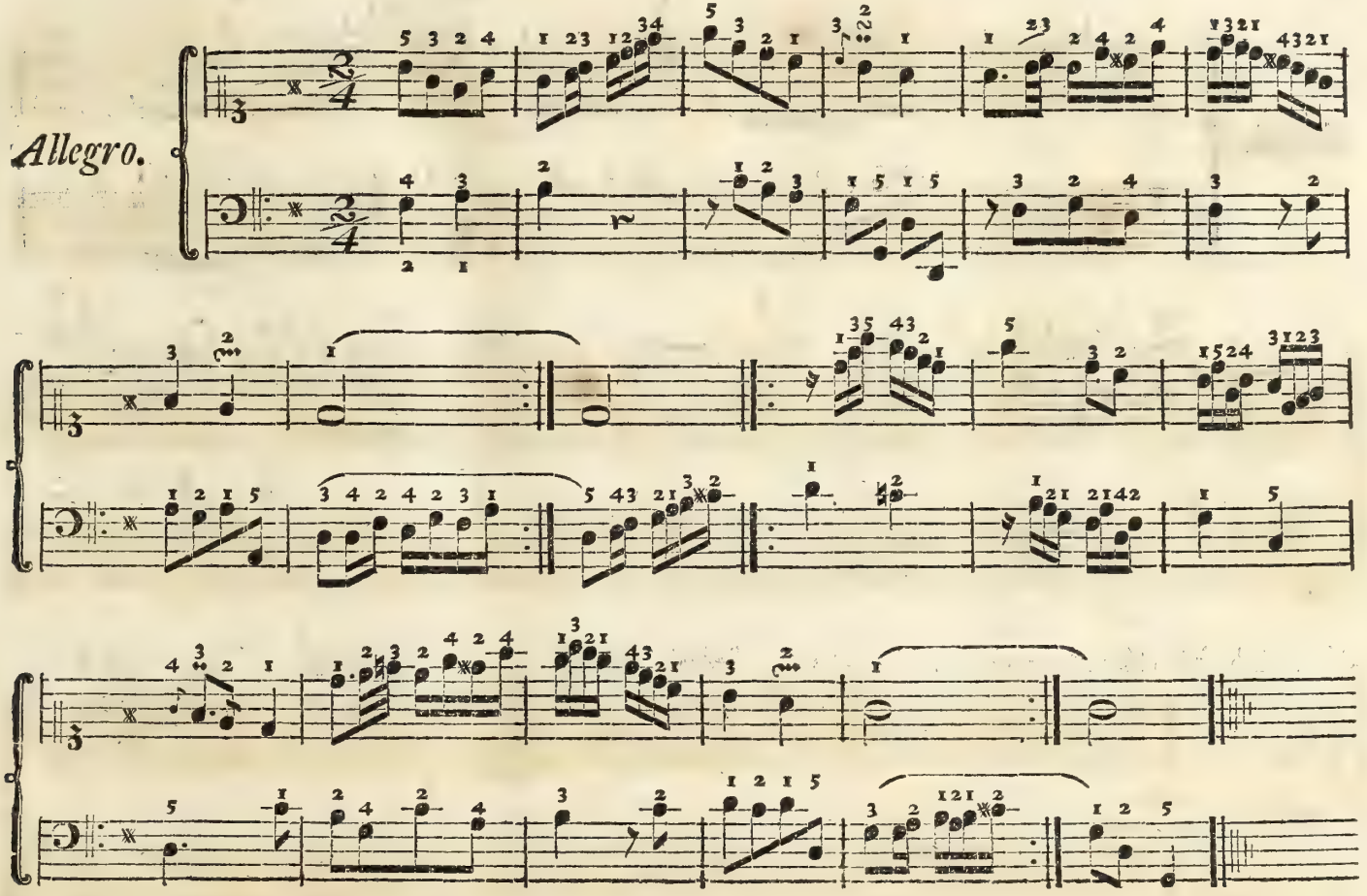
*) Dieſer Vorſchlag gilt $\frac{3}{8}$, wie oben in dem Capitel von den Manieren gezeiget worden.

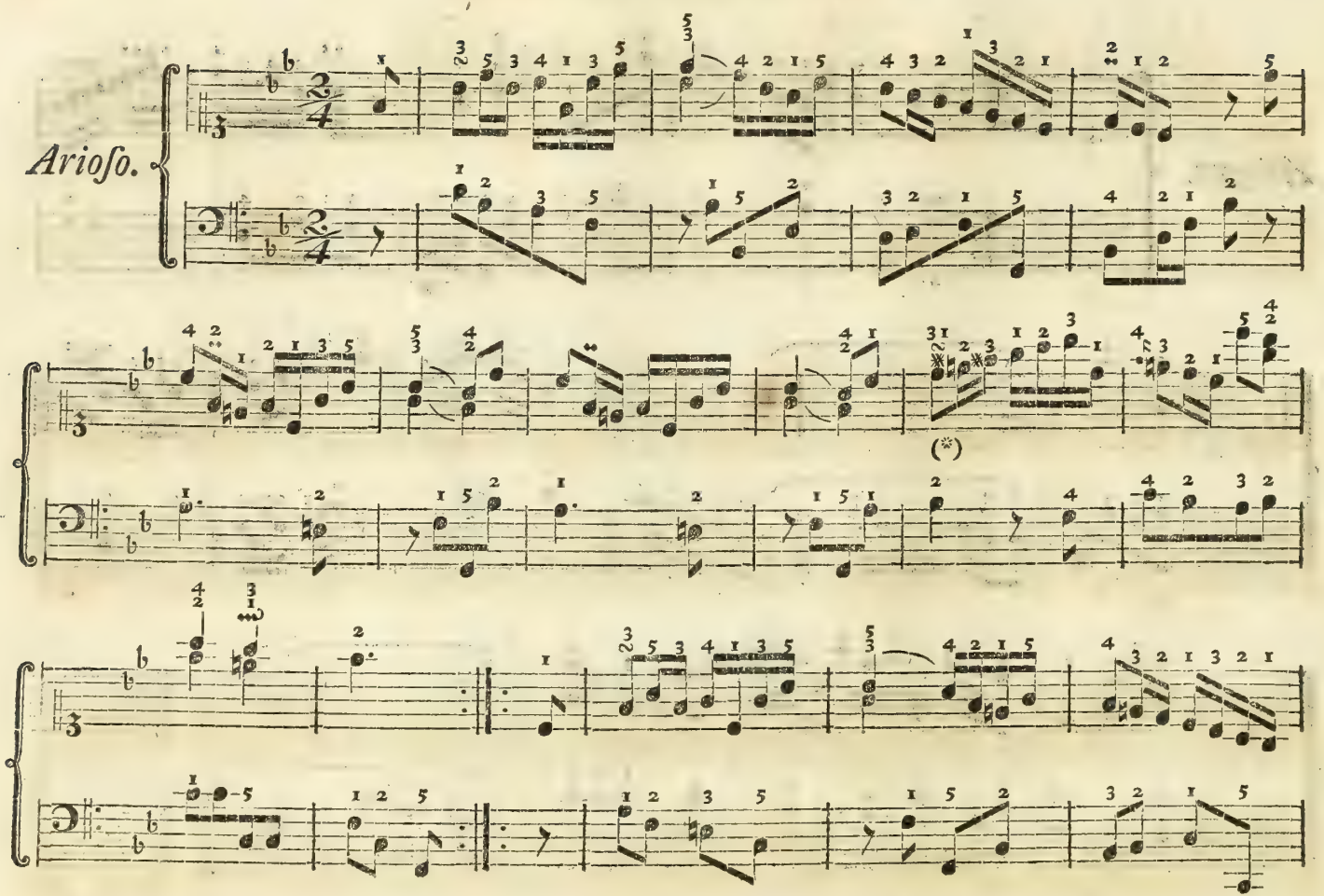
Menuet.



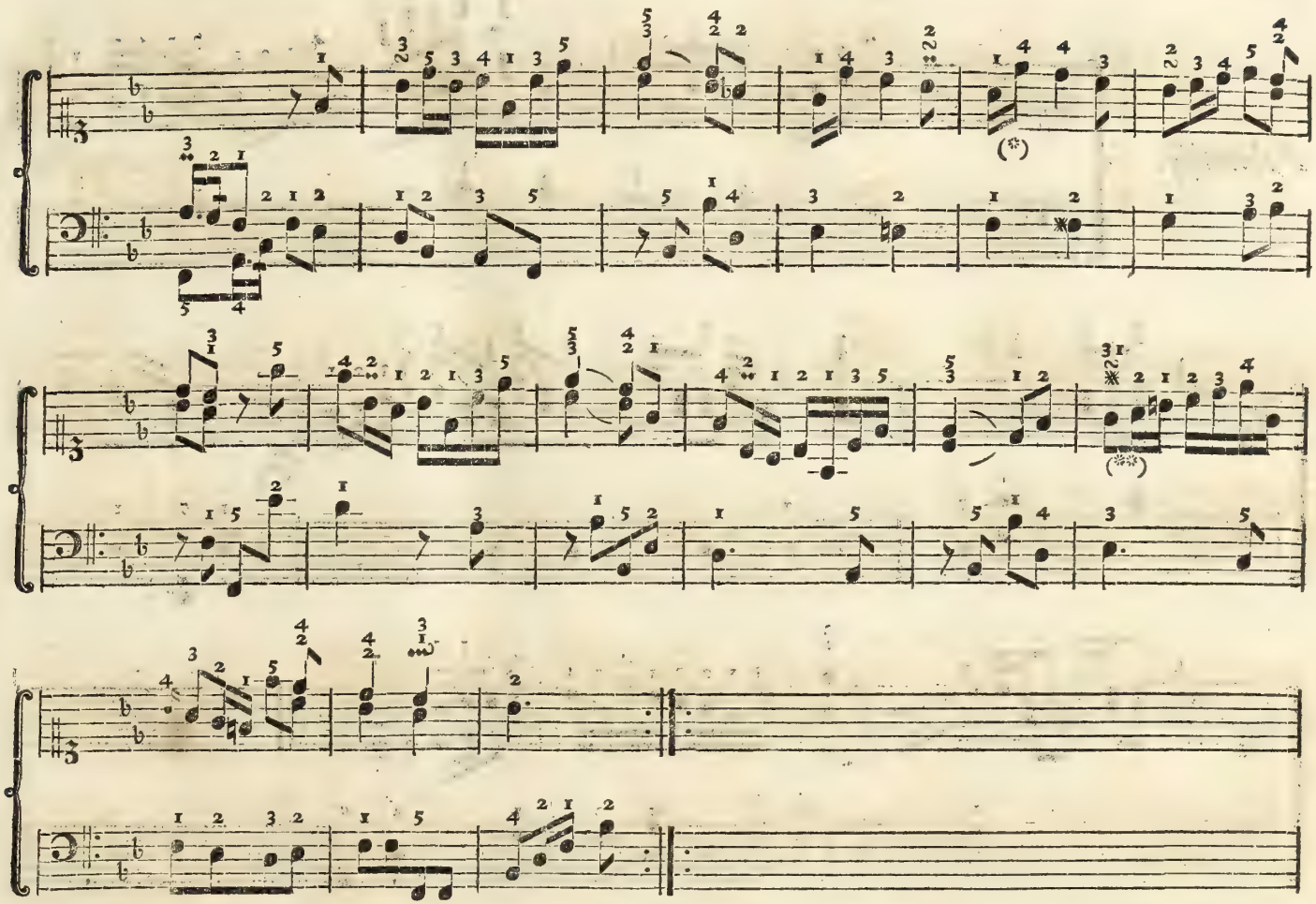


Das bey * ſtehende p. heiſt piano, das iſt: ſchwach oder gelinde. Das bey ** ſtehende f. forte, ſtark.


Allegro.

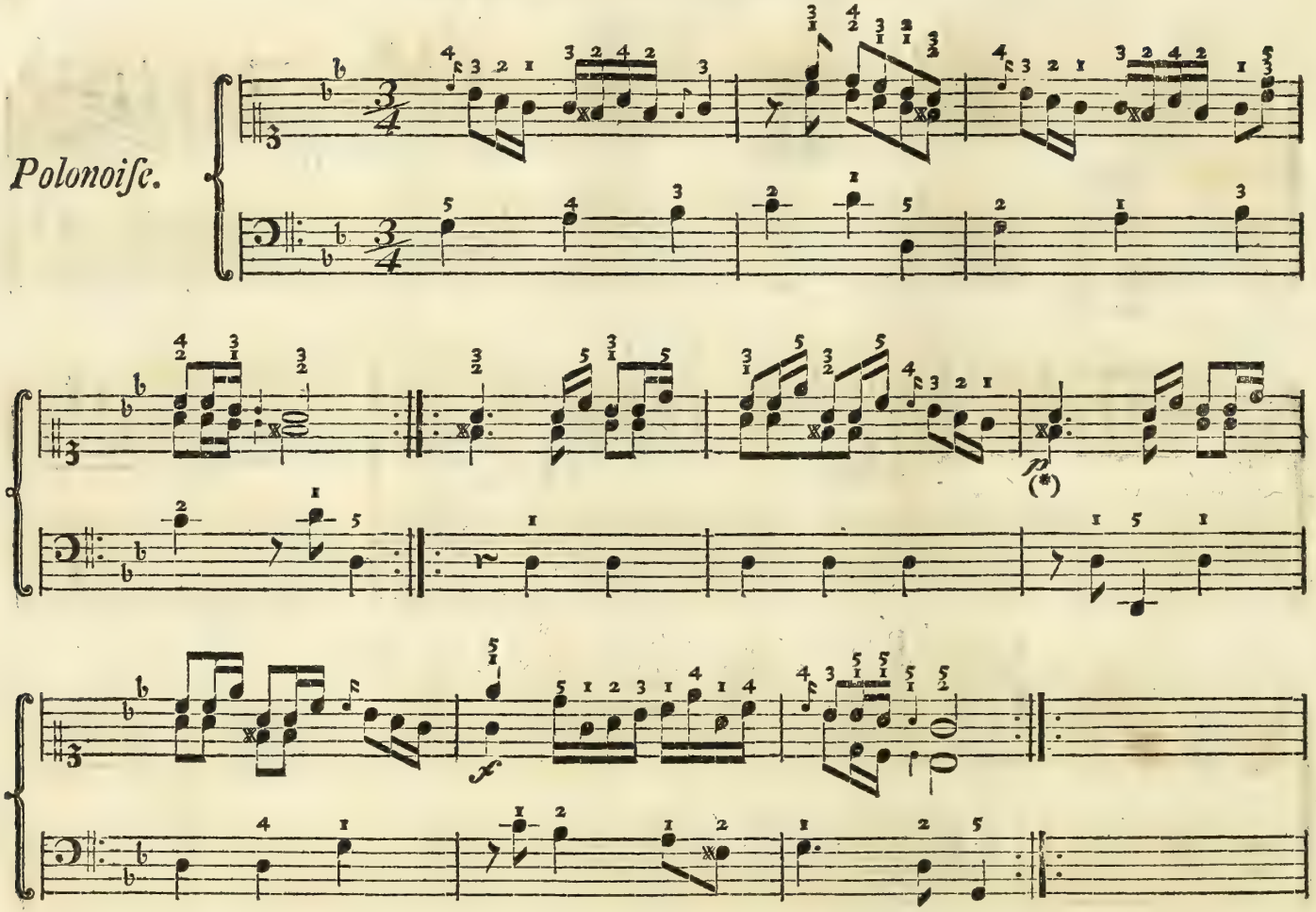


*) Bey dieſem Doppelſchlag, muß ſtatt c, cis gegriffen werden, welches durch das darunter geſetzte x angedeutet iſt. So muß auch im zweyten Theile bey (**) fis gegriffen werden. Was die darüber ſtehenden Zahlen 31. bedeuten, iſt ſchon Seite 21. geſagt.

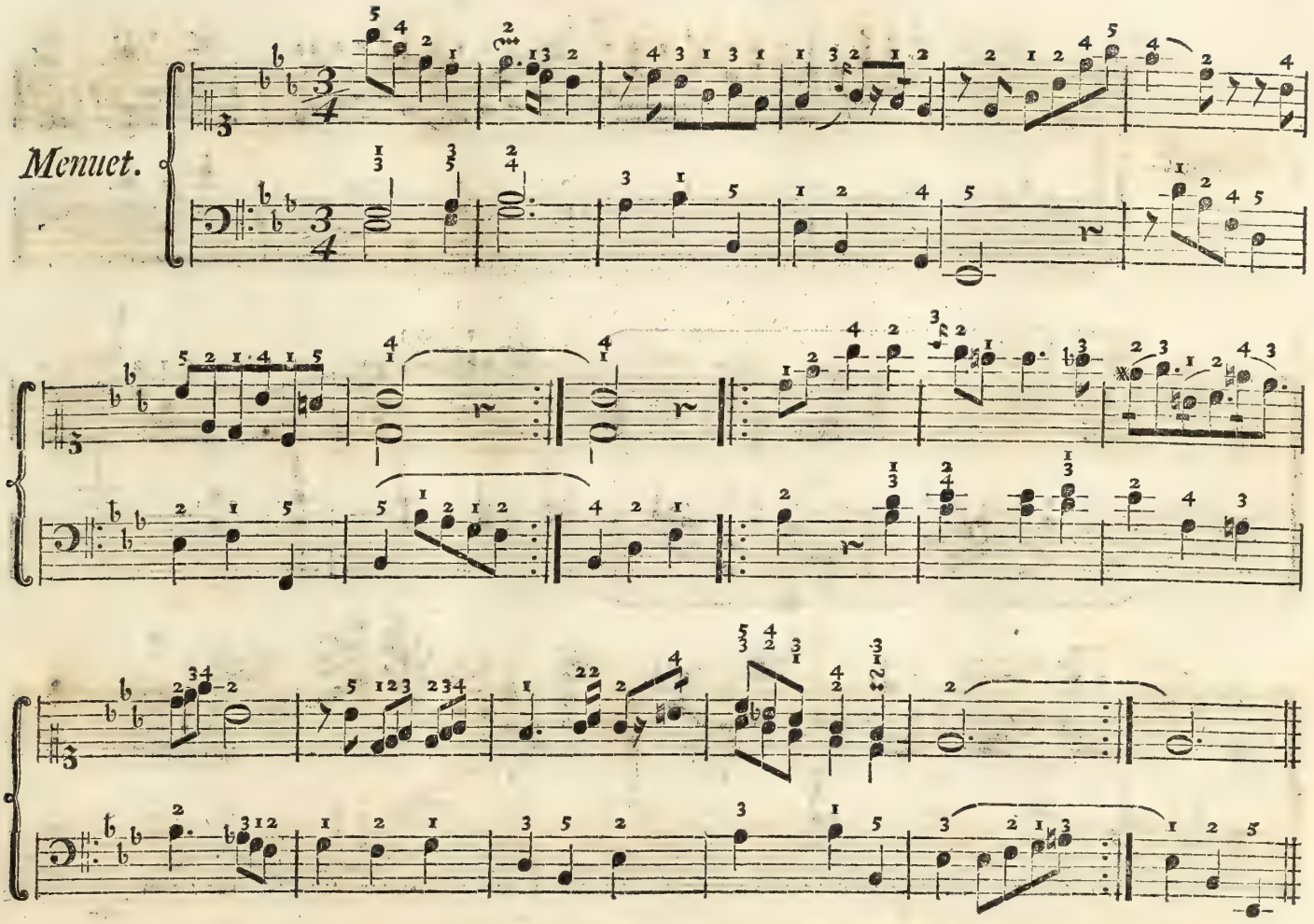


(*) Hier, und in ähnlichen Fällen, ziehet man den vierten Finger von es ins d, ohne ihn aufzuheben, doch so, daß beyde Töne einander gleich deutlich sind.

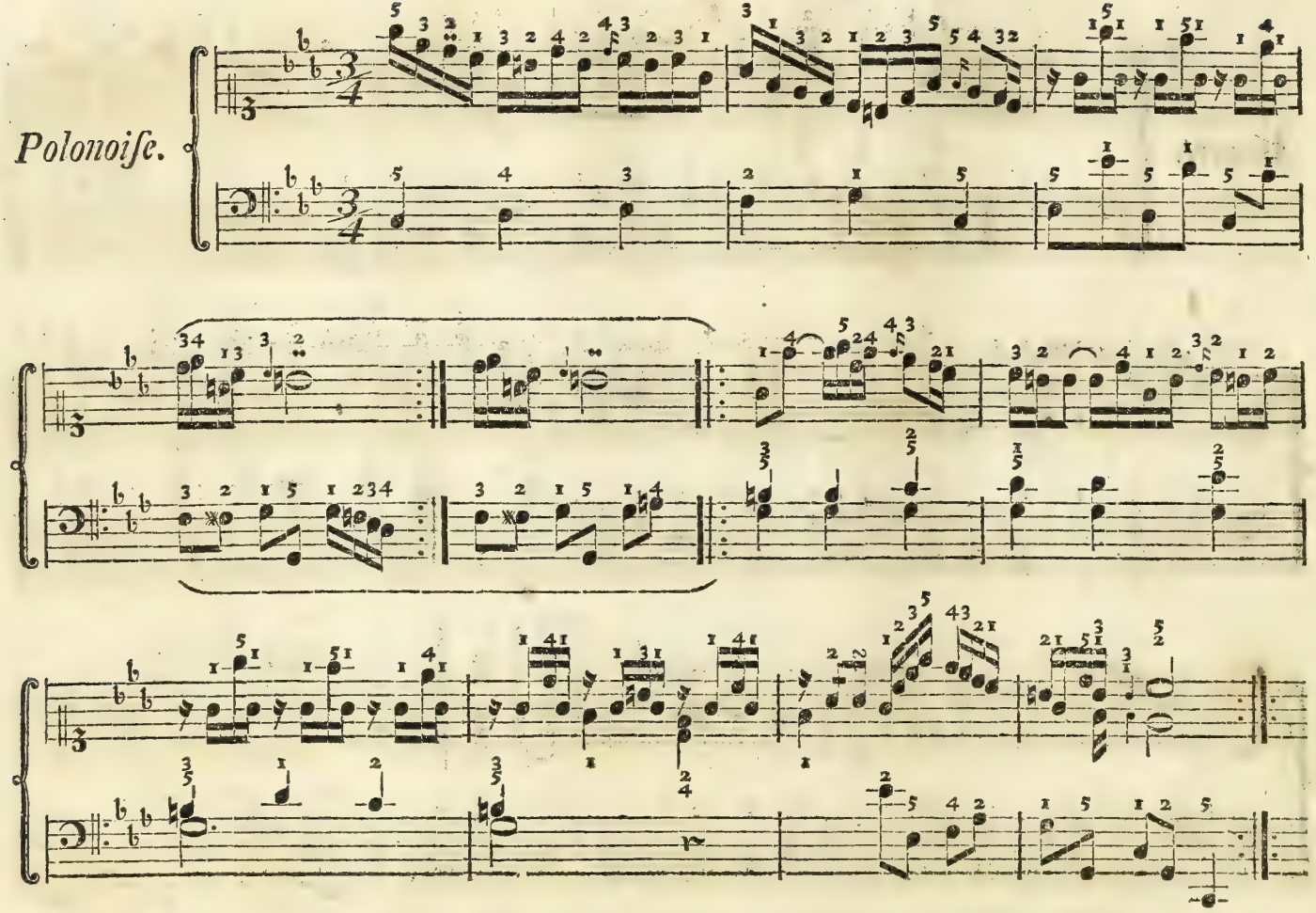
Polonoiſe.

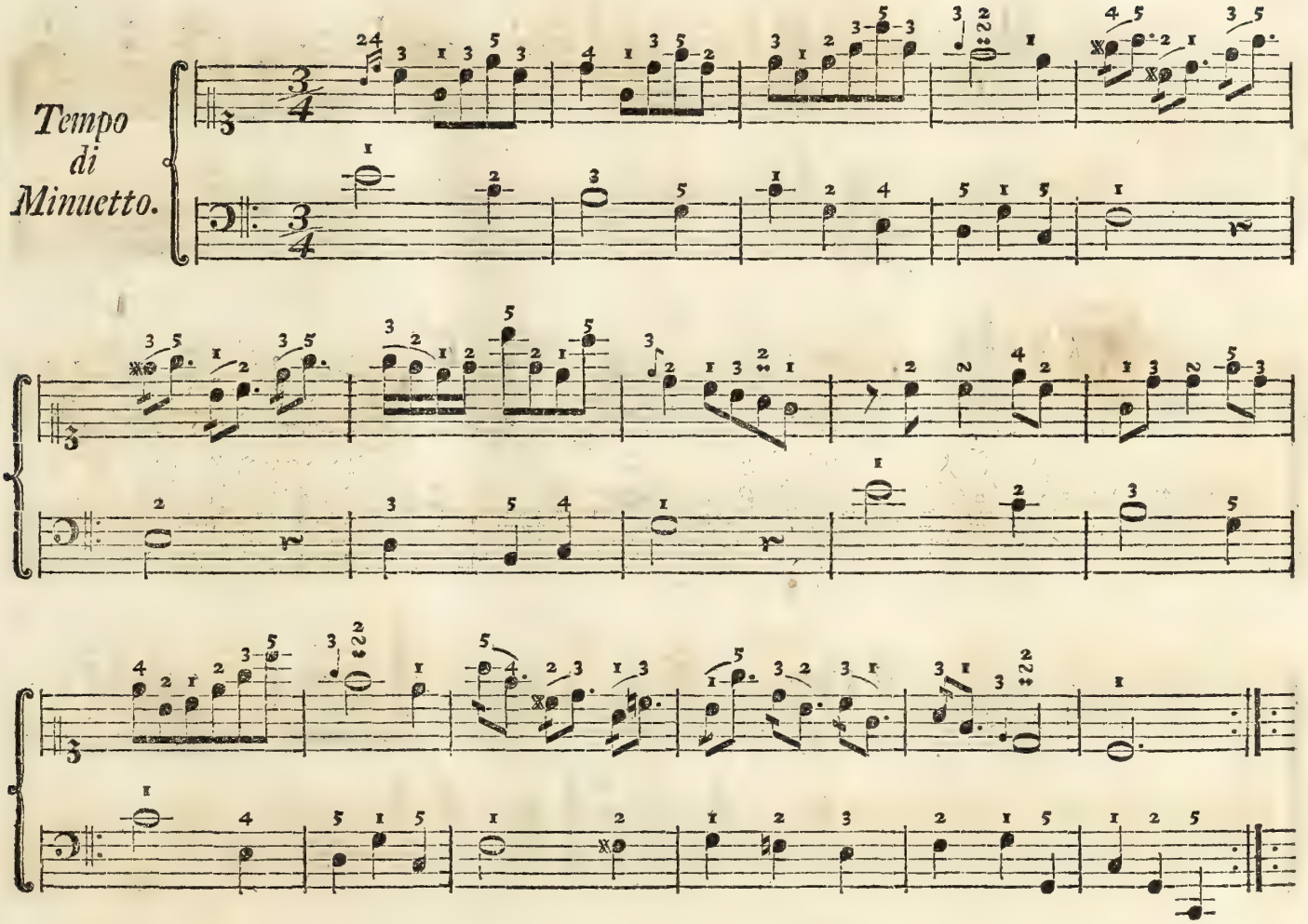


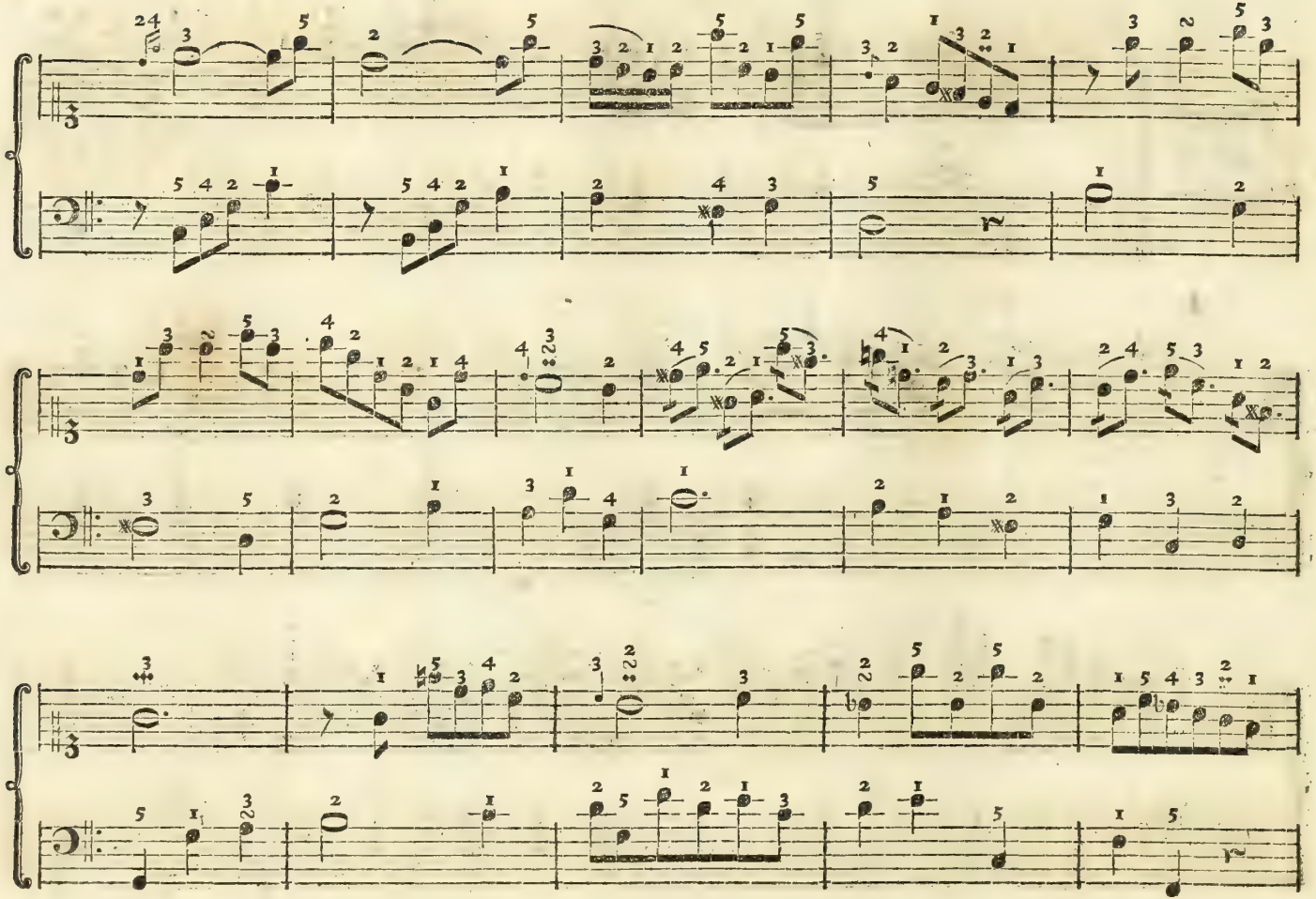
(*) Bey p ſtehen keine Zahlen; man darf nur die Finger wie bey den vorhergehenden zwey Tacten, nehmen.

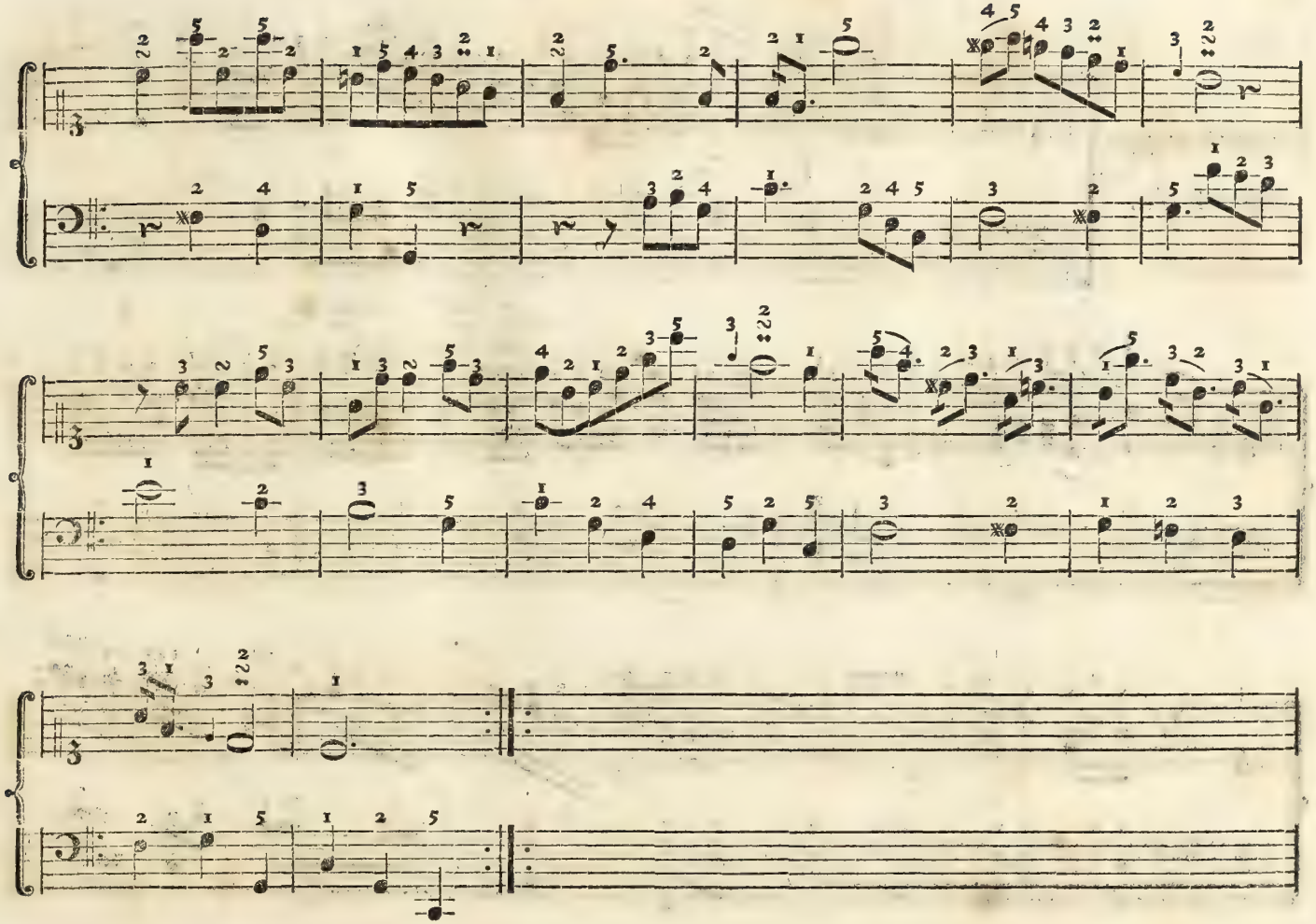

Menuet.

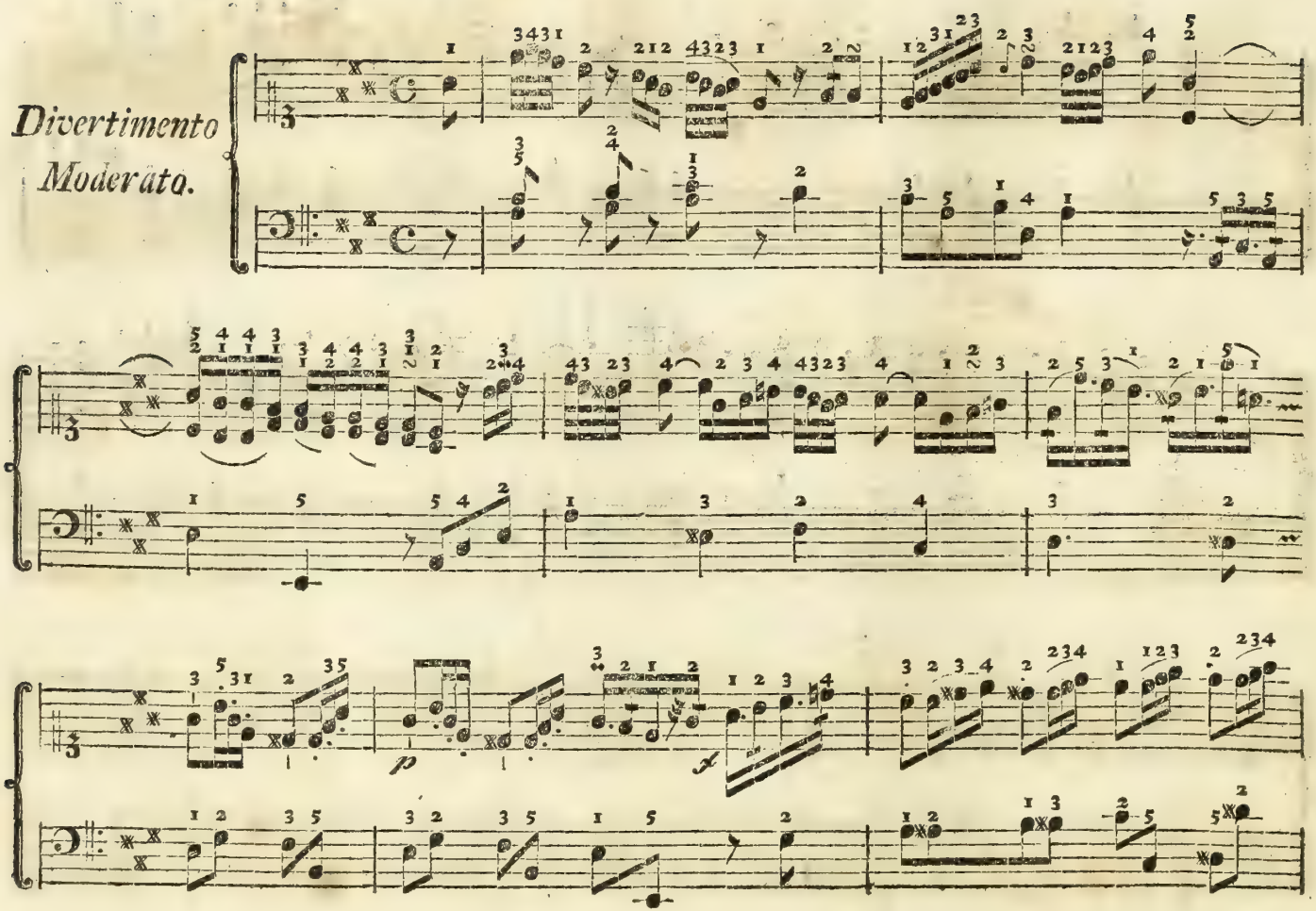
Polonoiſe.

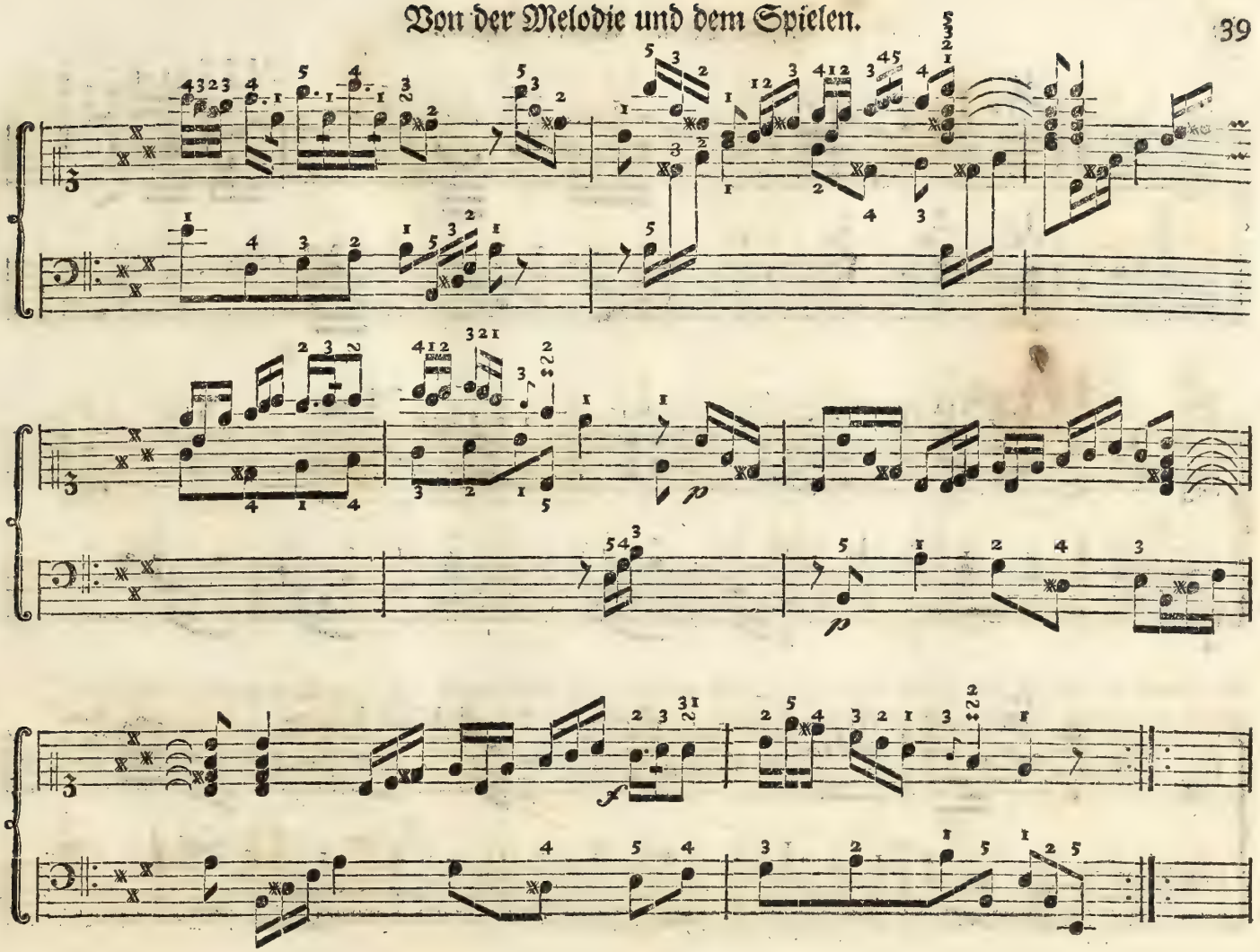


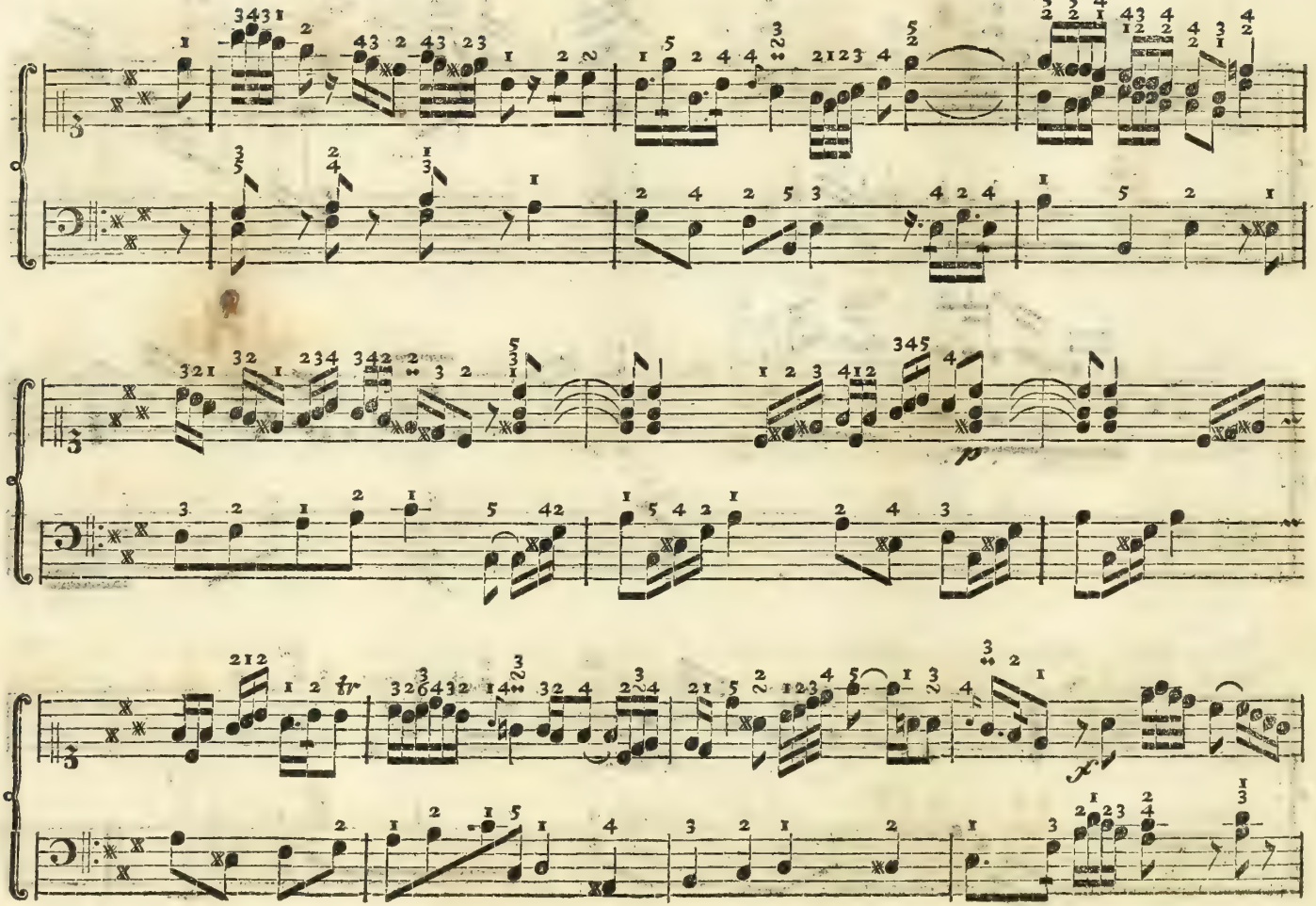

Tempo
di
Minuetto.

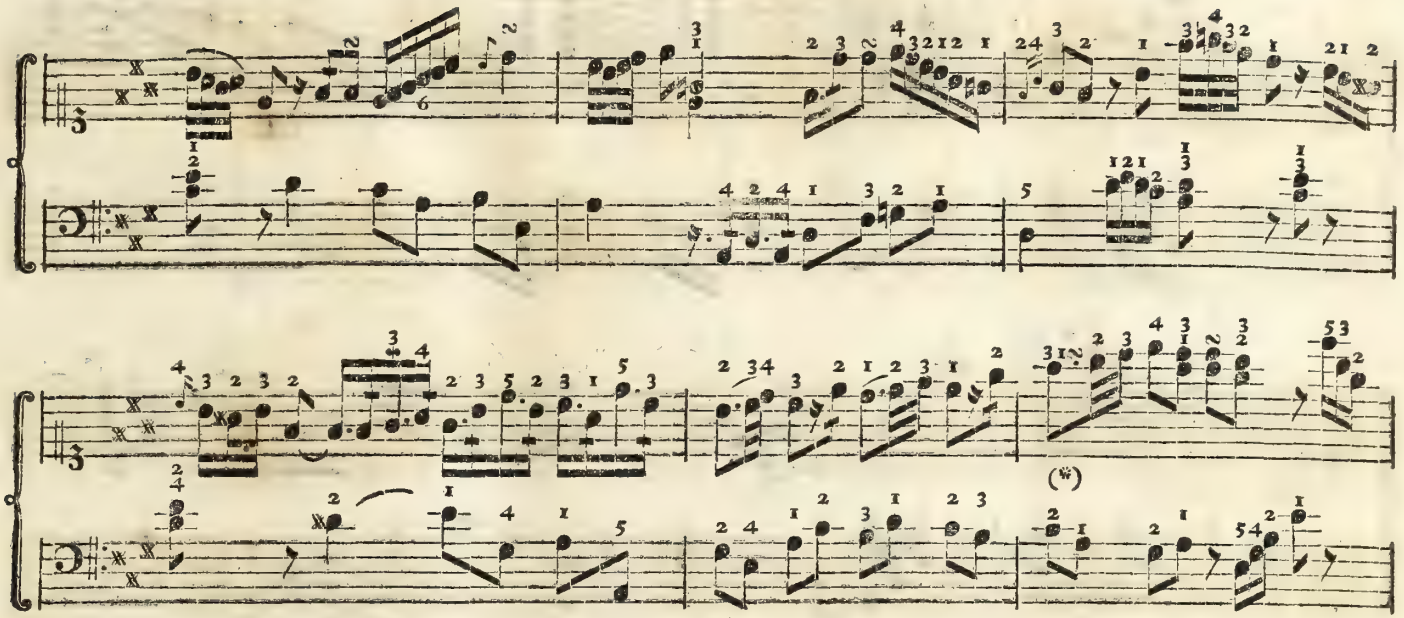




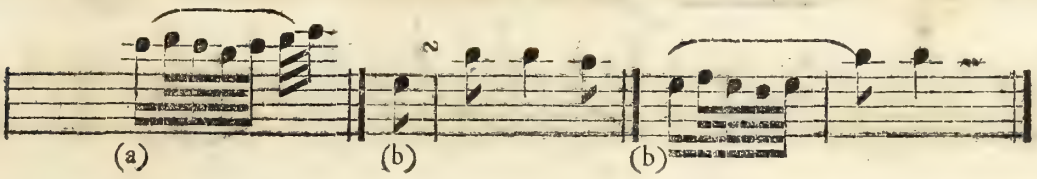

Divertimento
Moderato.
p
f

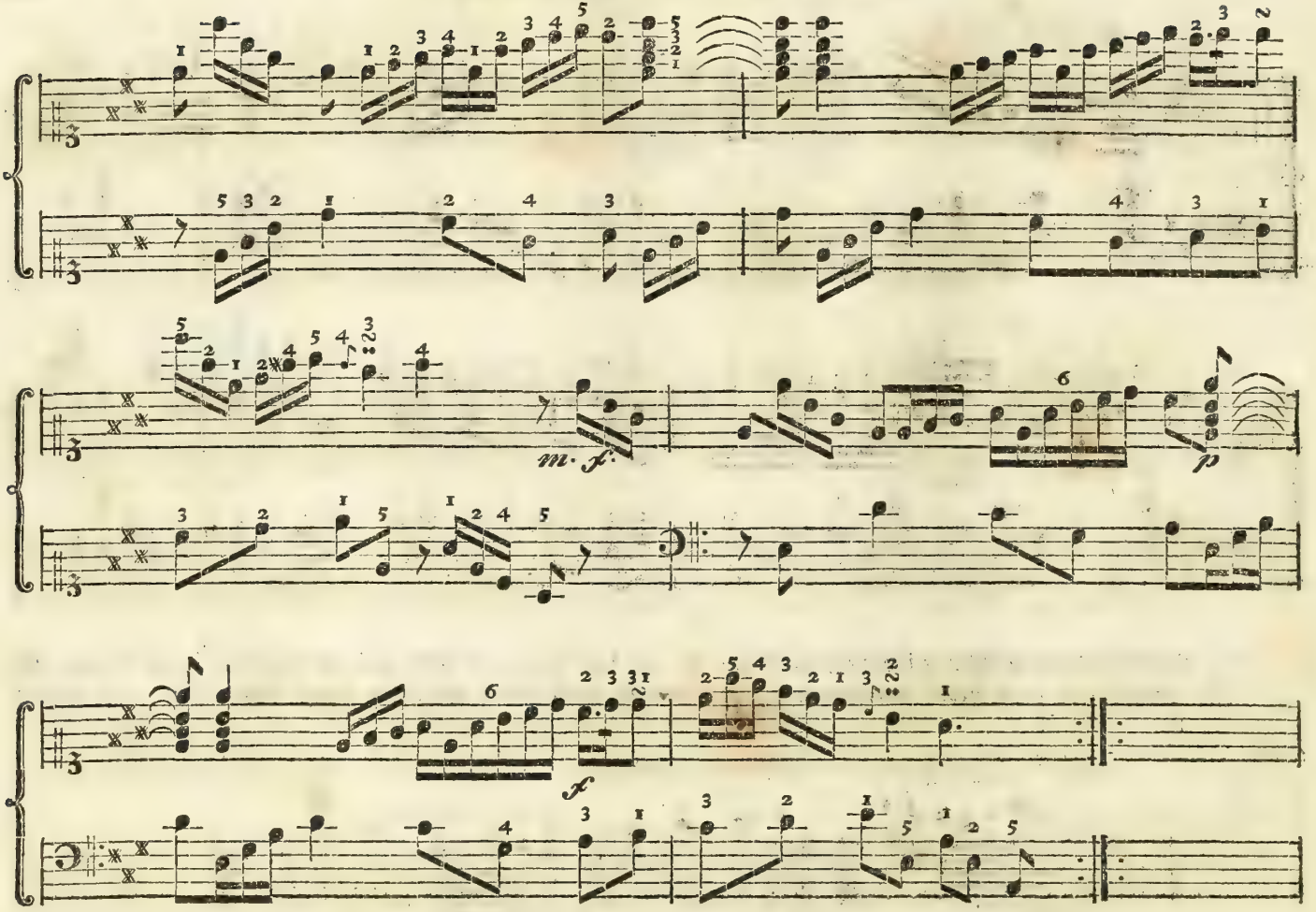


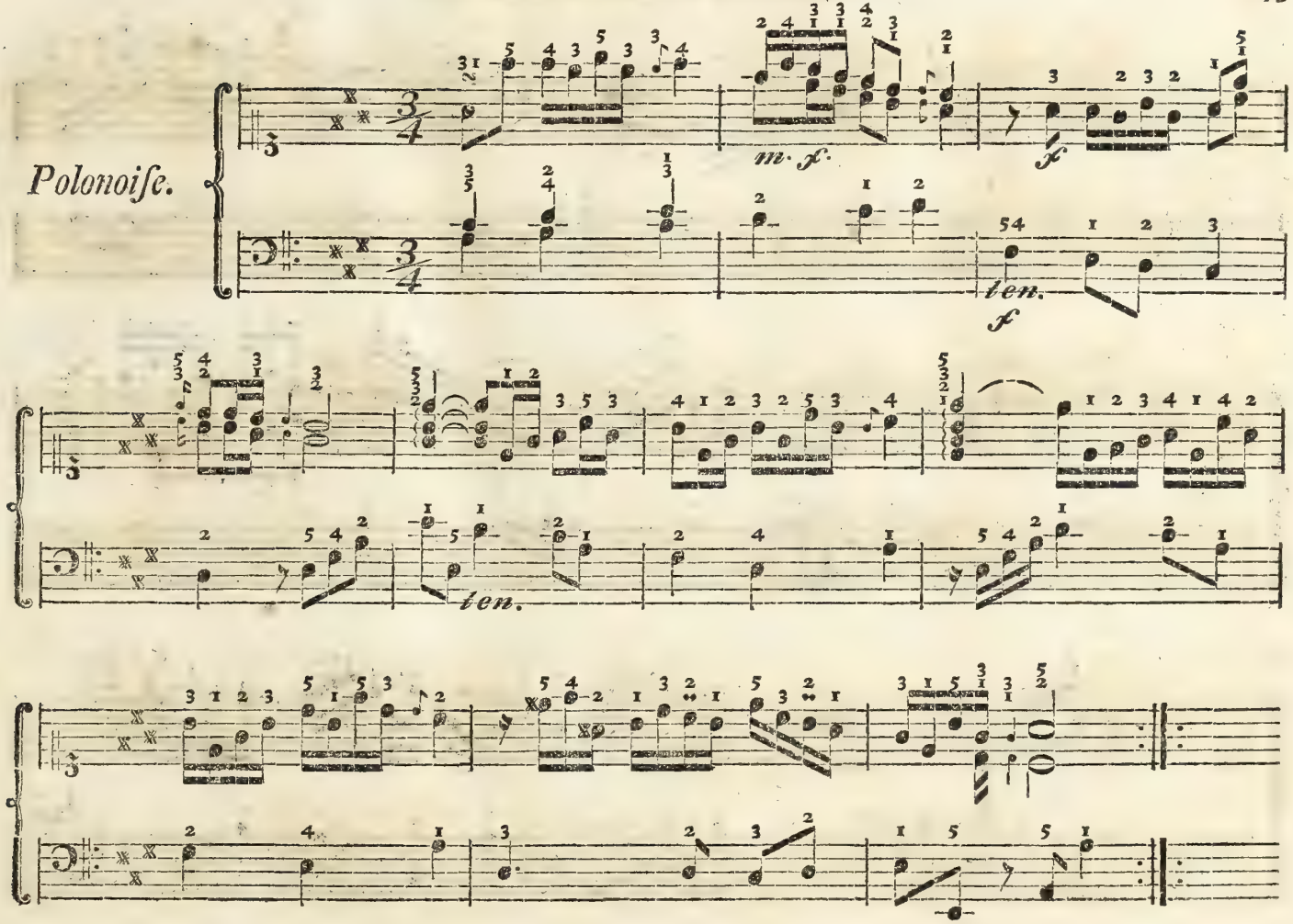


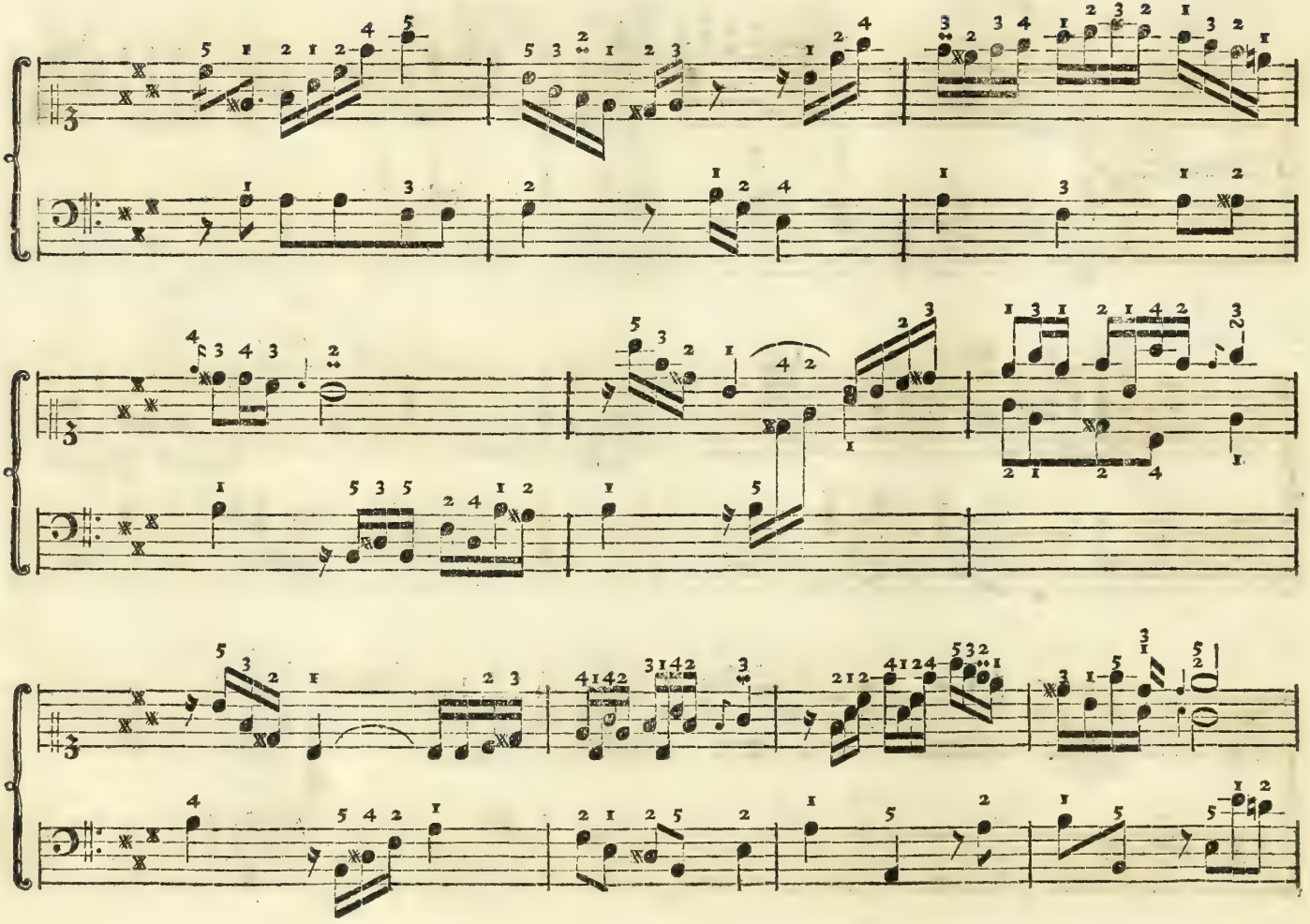


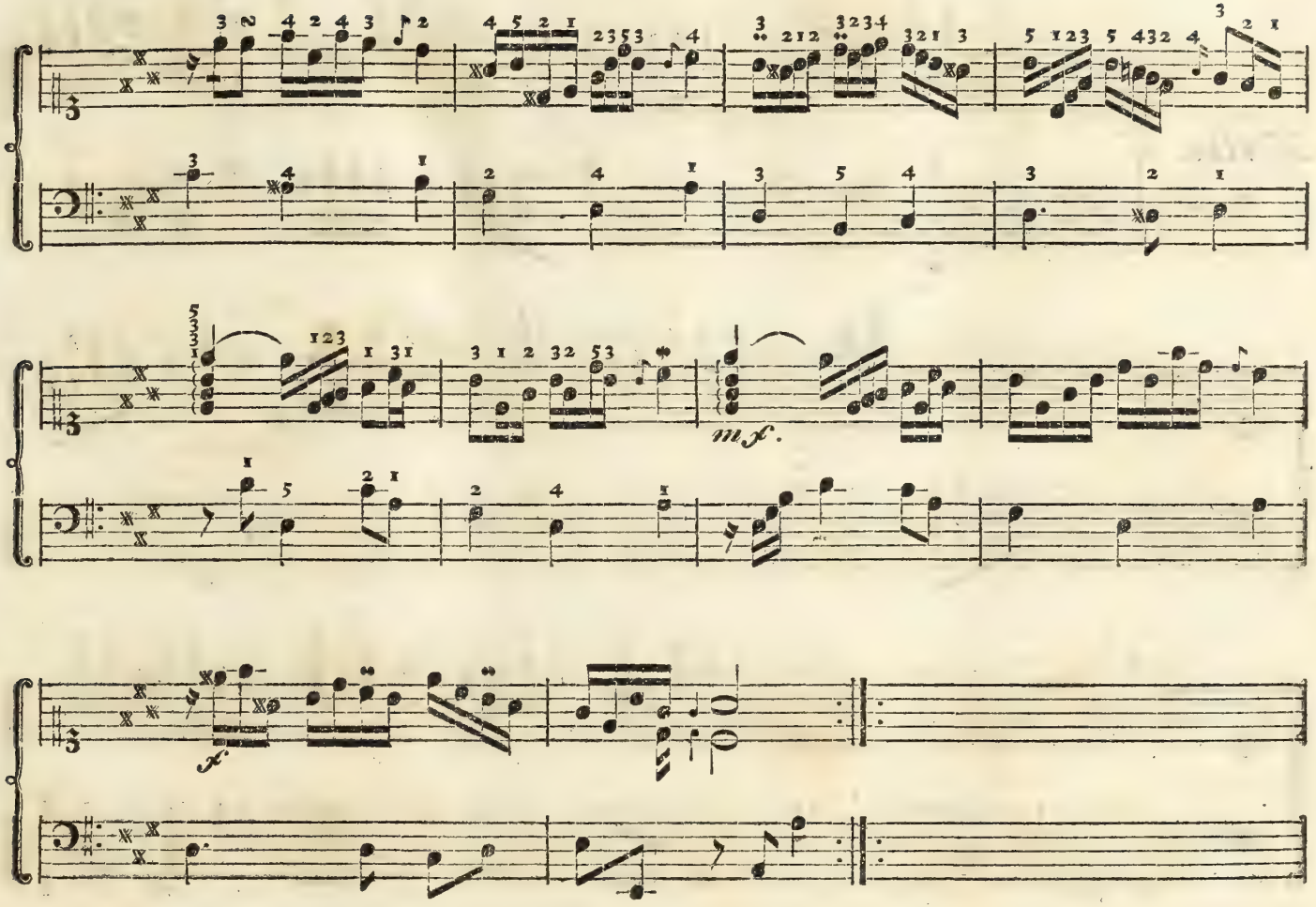
(*) Dieſer Doppelſchlag ſtehet zwiſchen beyden Noten inne, auf dem Puncte; er wird auch auf dem Werthe des Punctes gemacht (a). Es ſtehet auch manchmal einer zwiſchen zwey Noten die keinen Punct haben; dieſer wird geſpielt wie bey (b).



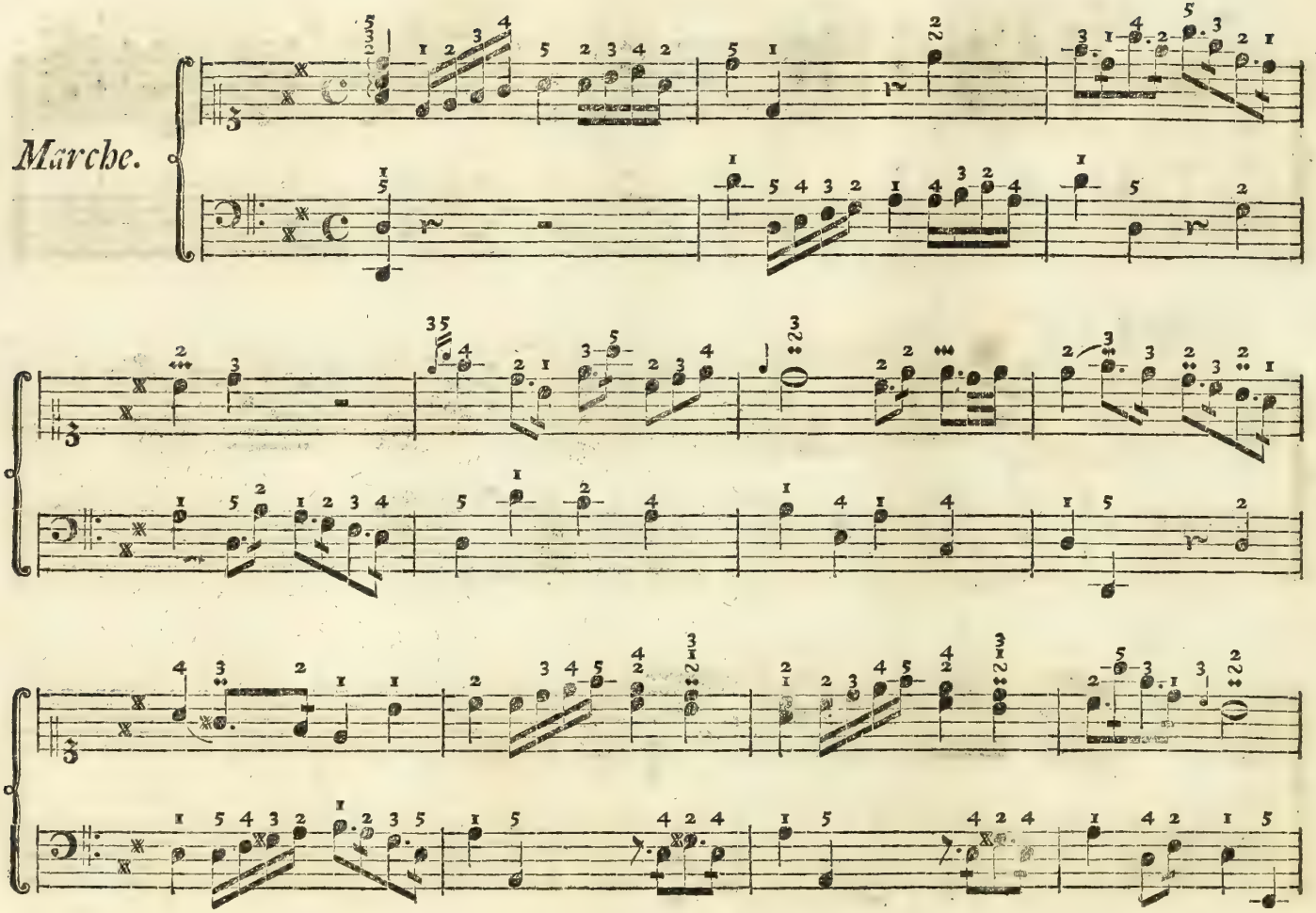

m. f.
p
f

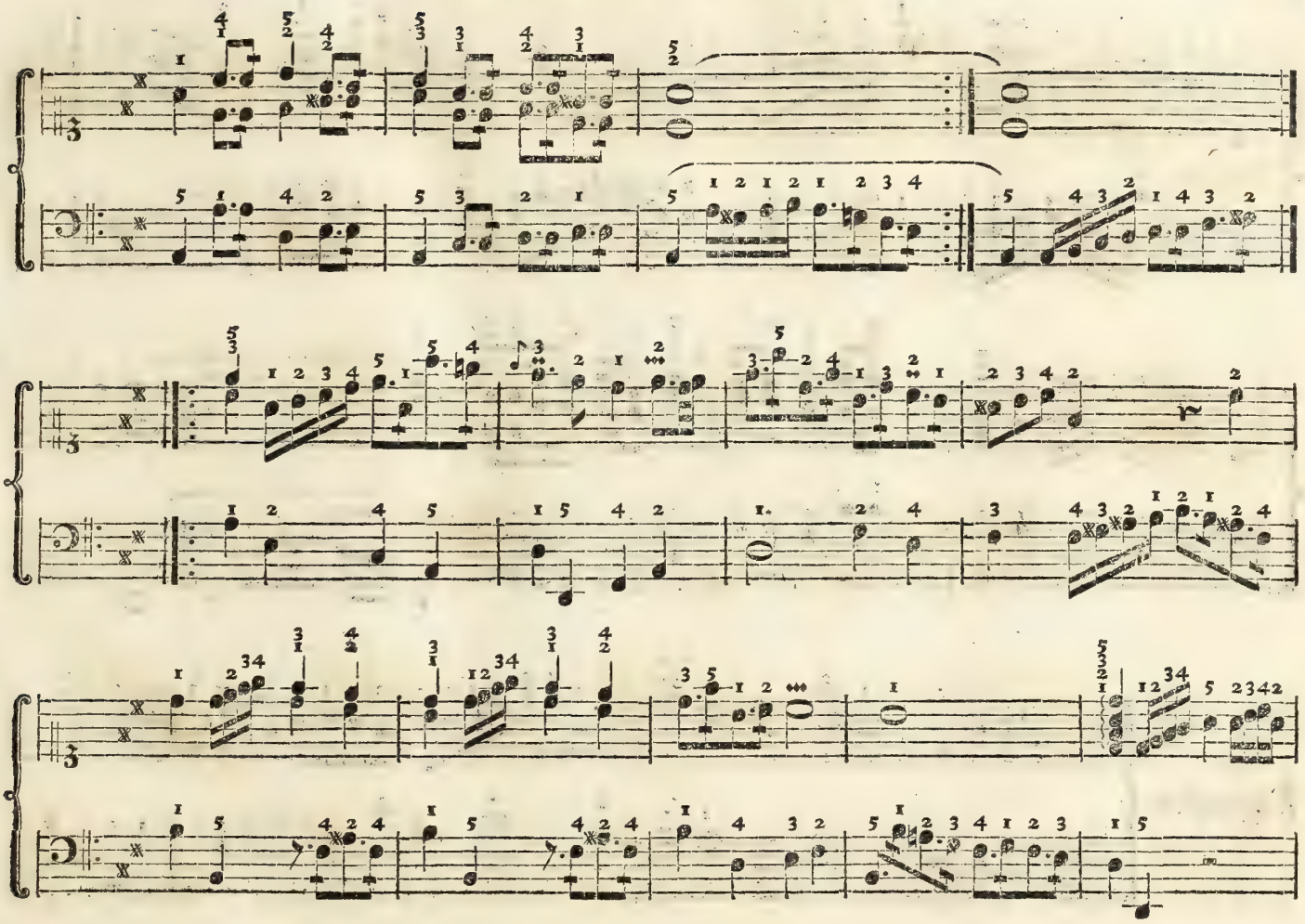

Polonoiſe.
m. f.
f
ten.
f
ten.

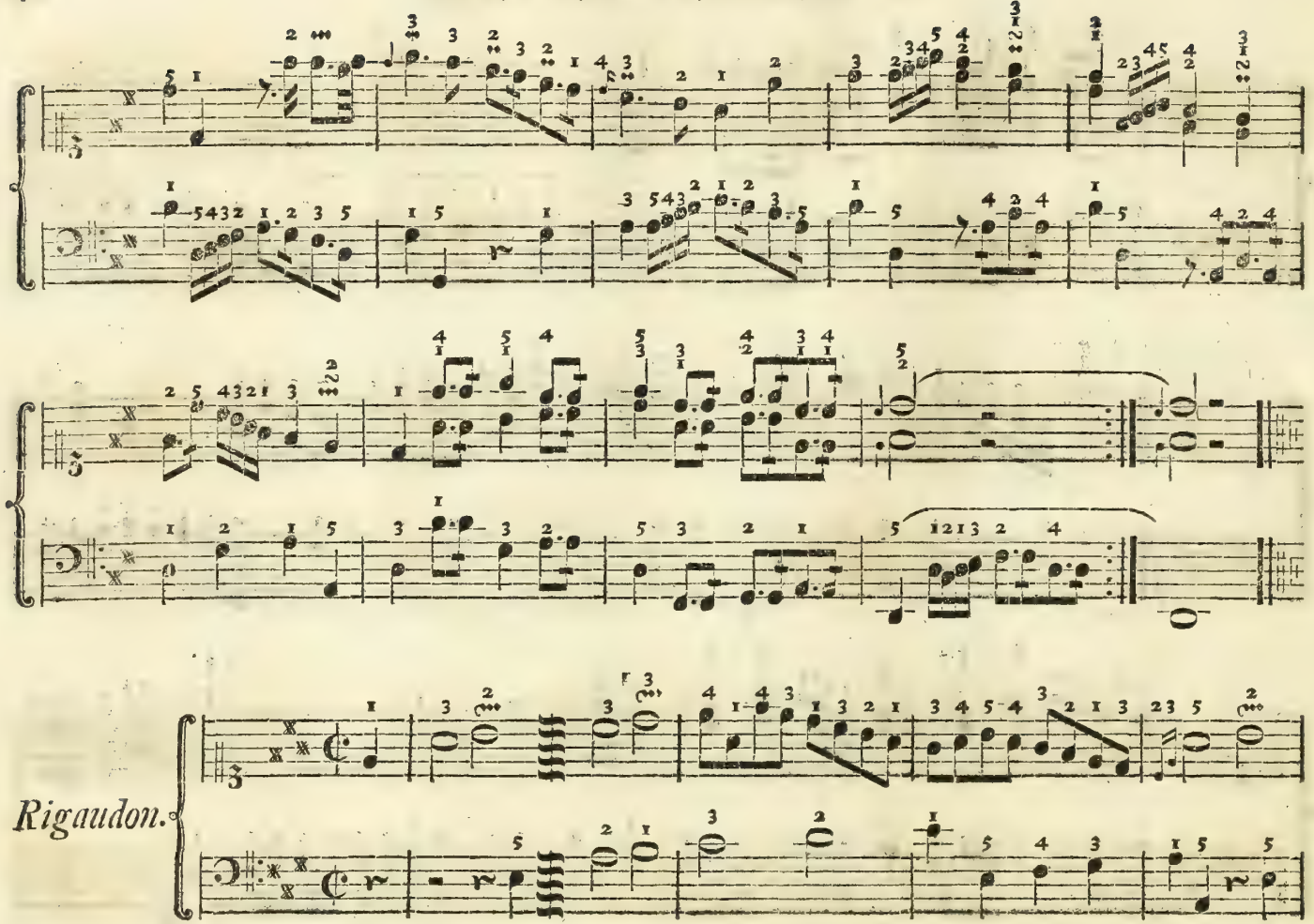


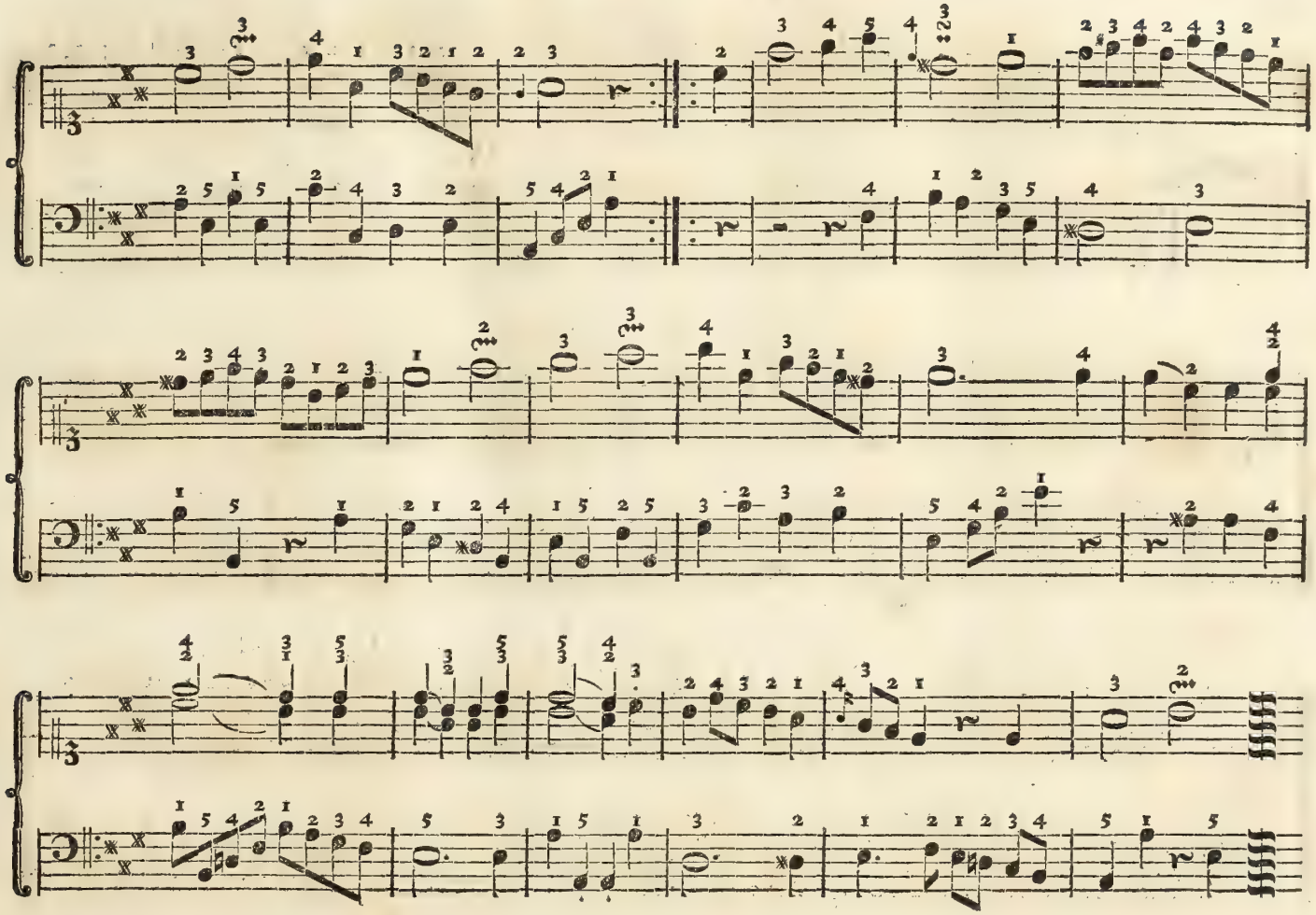

mf.
x.

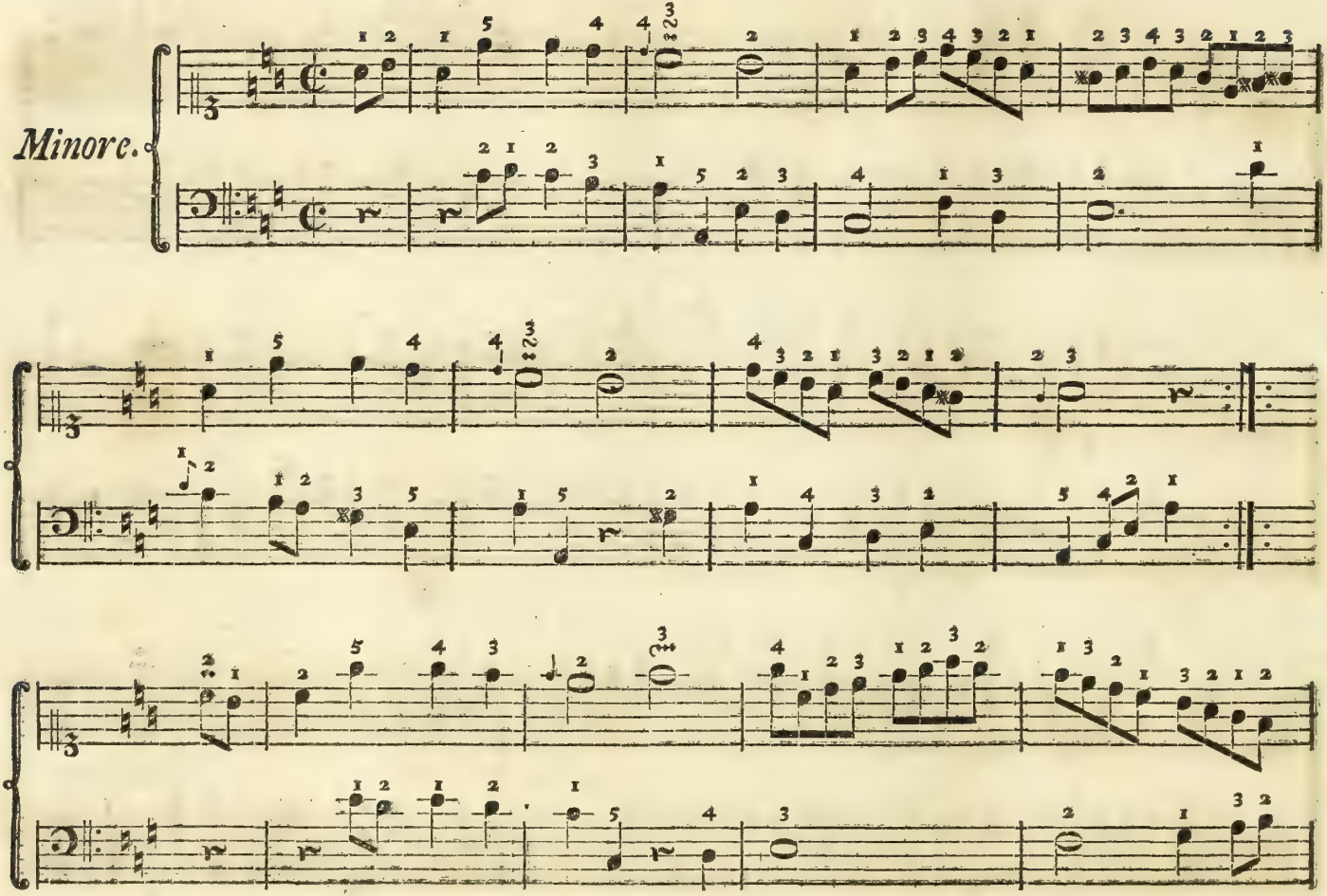
Marche.

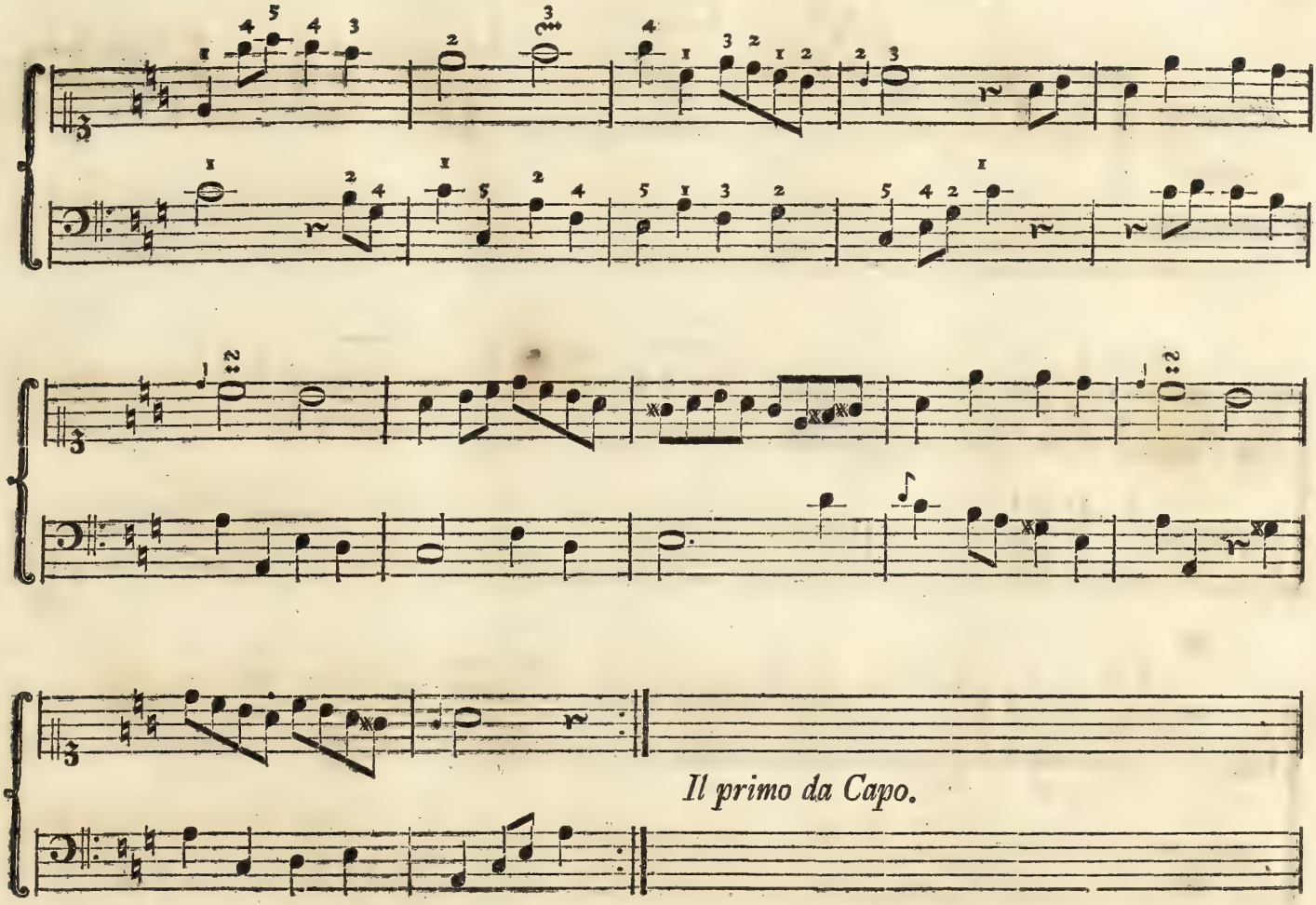


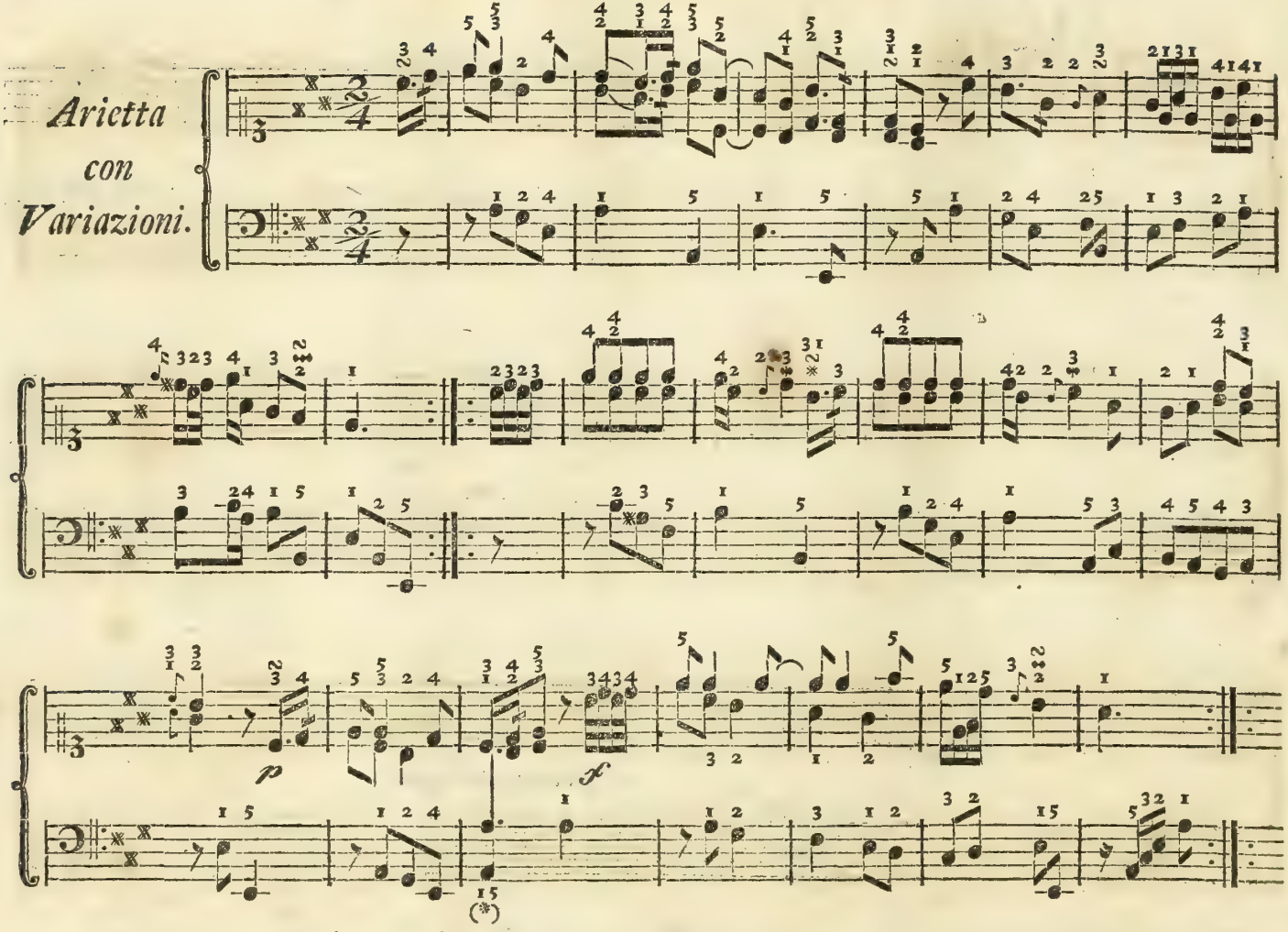



Rigaudon.

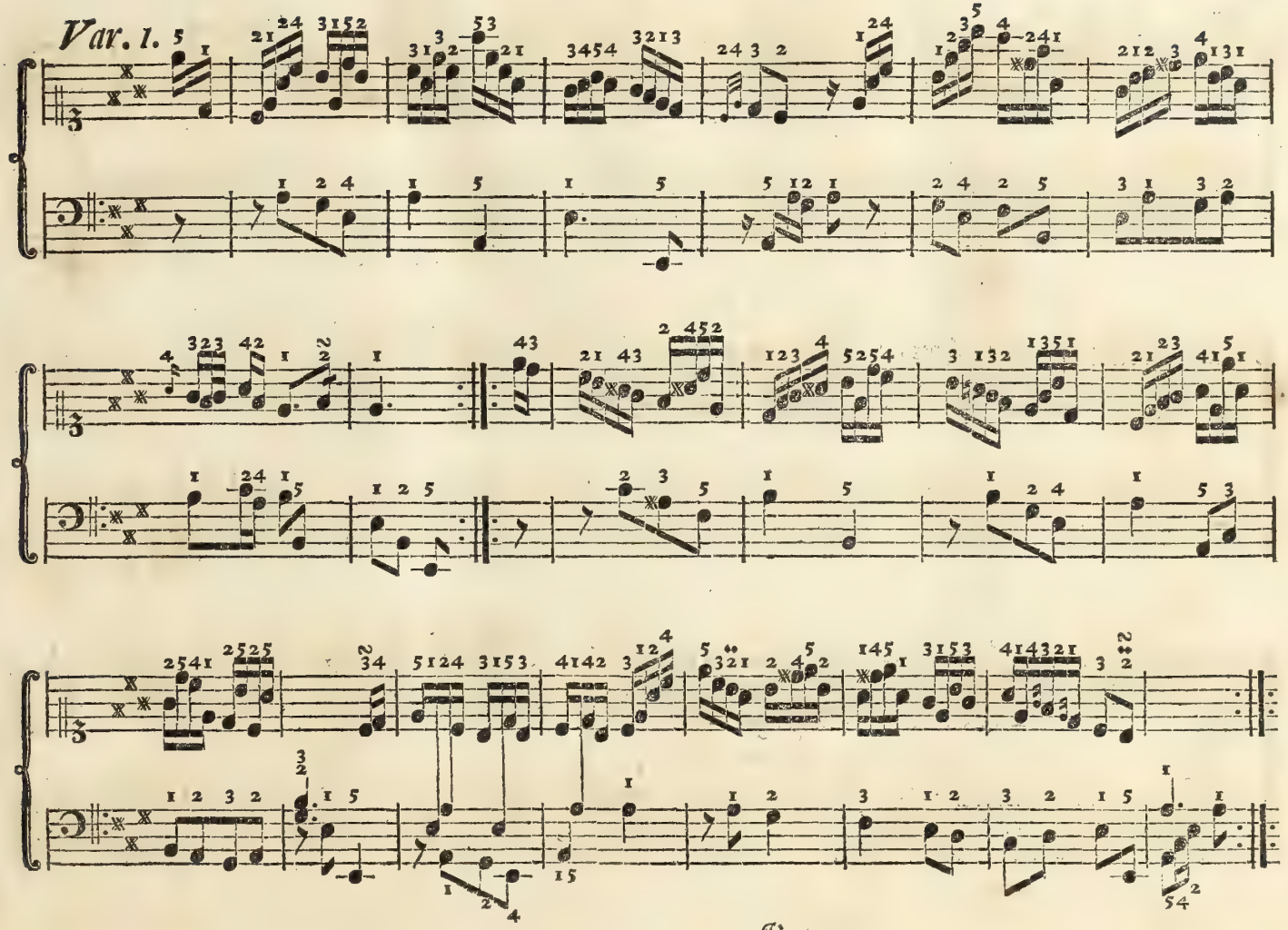


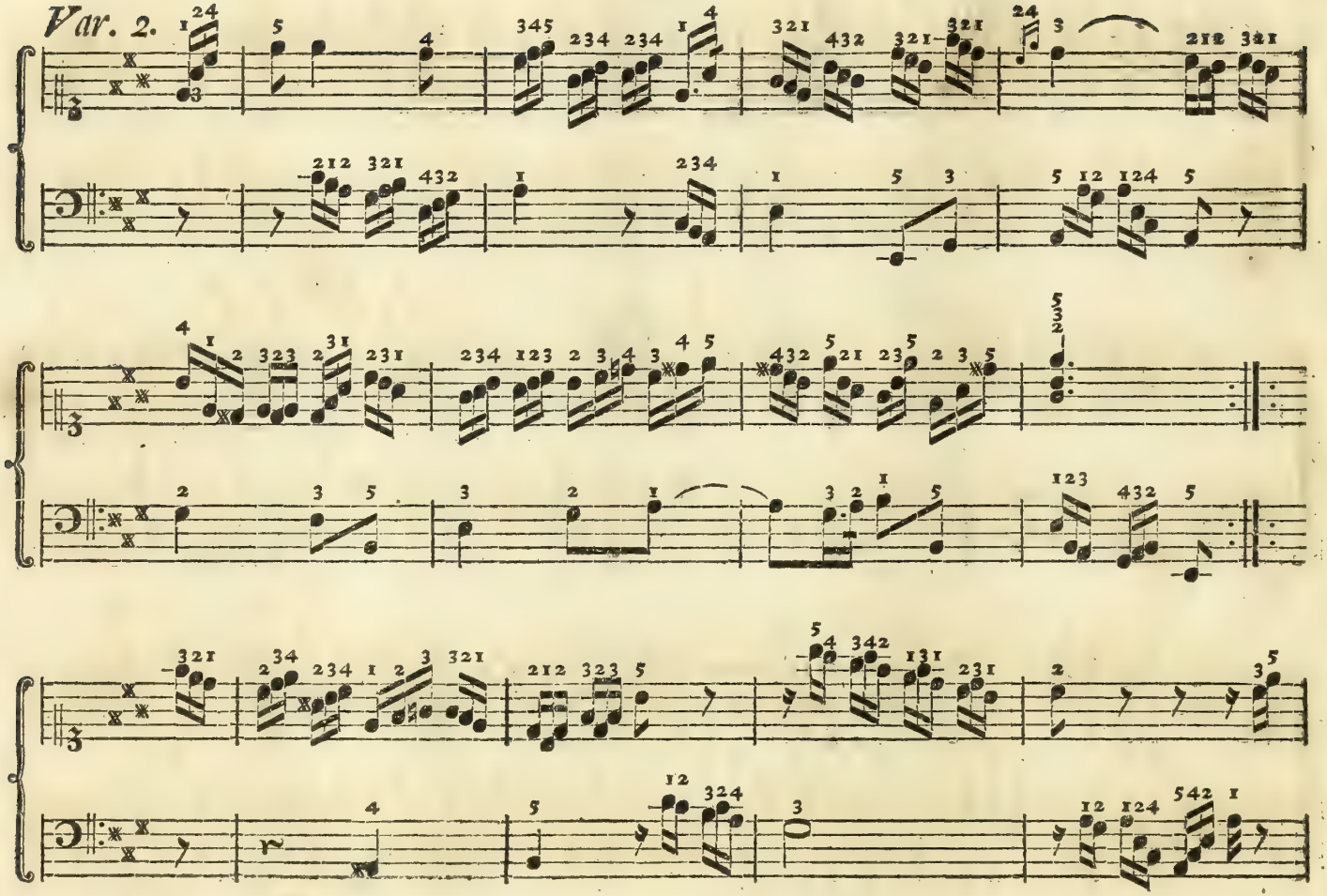

Minore.

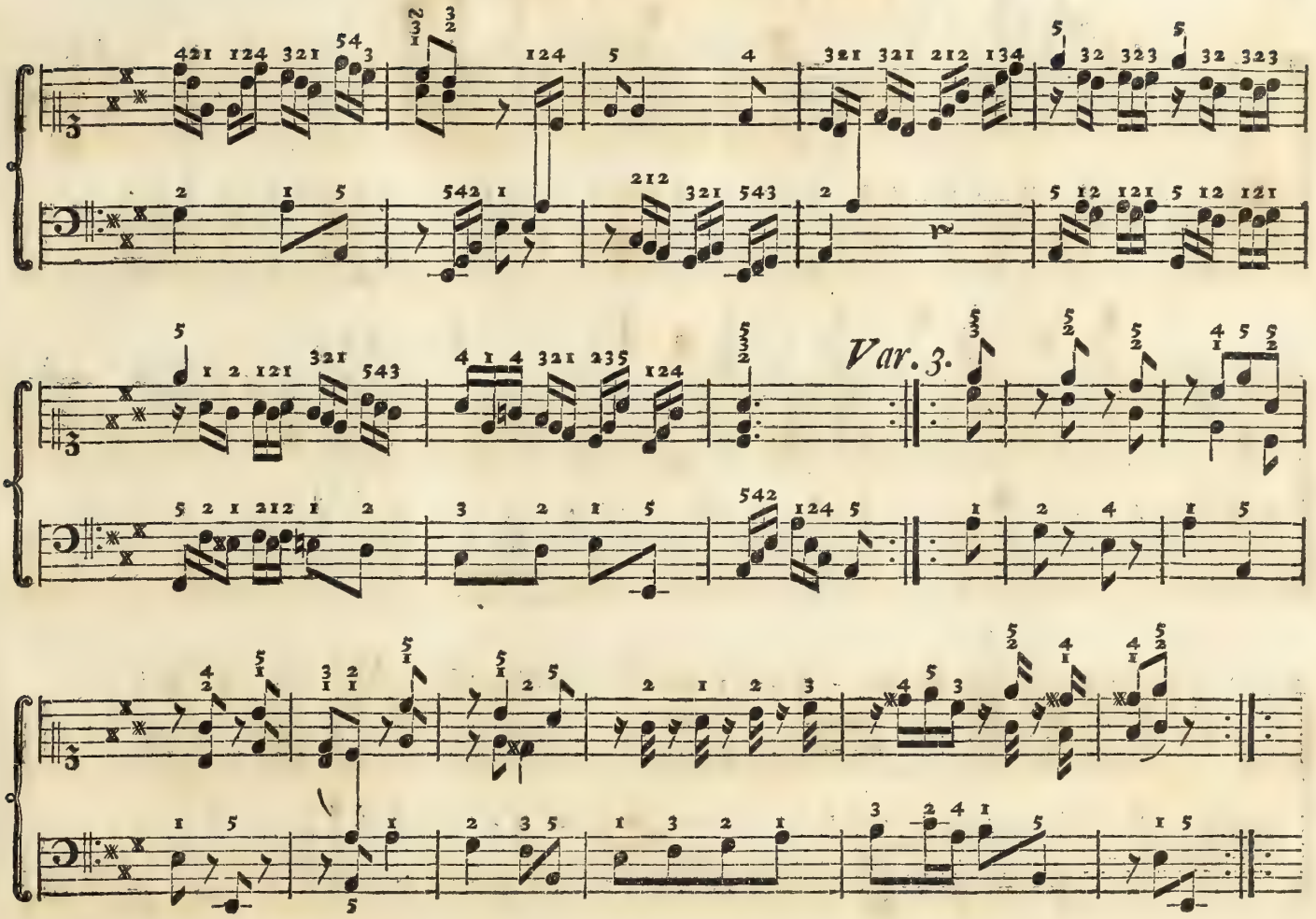

Il primo da Capo.

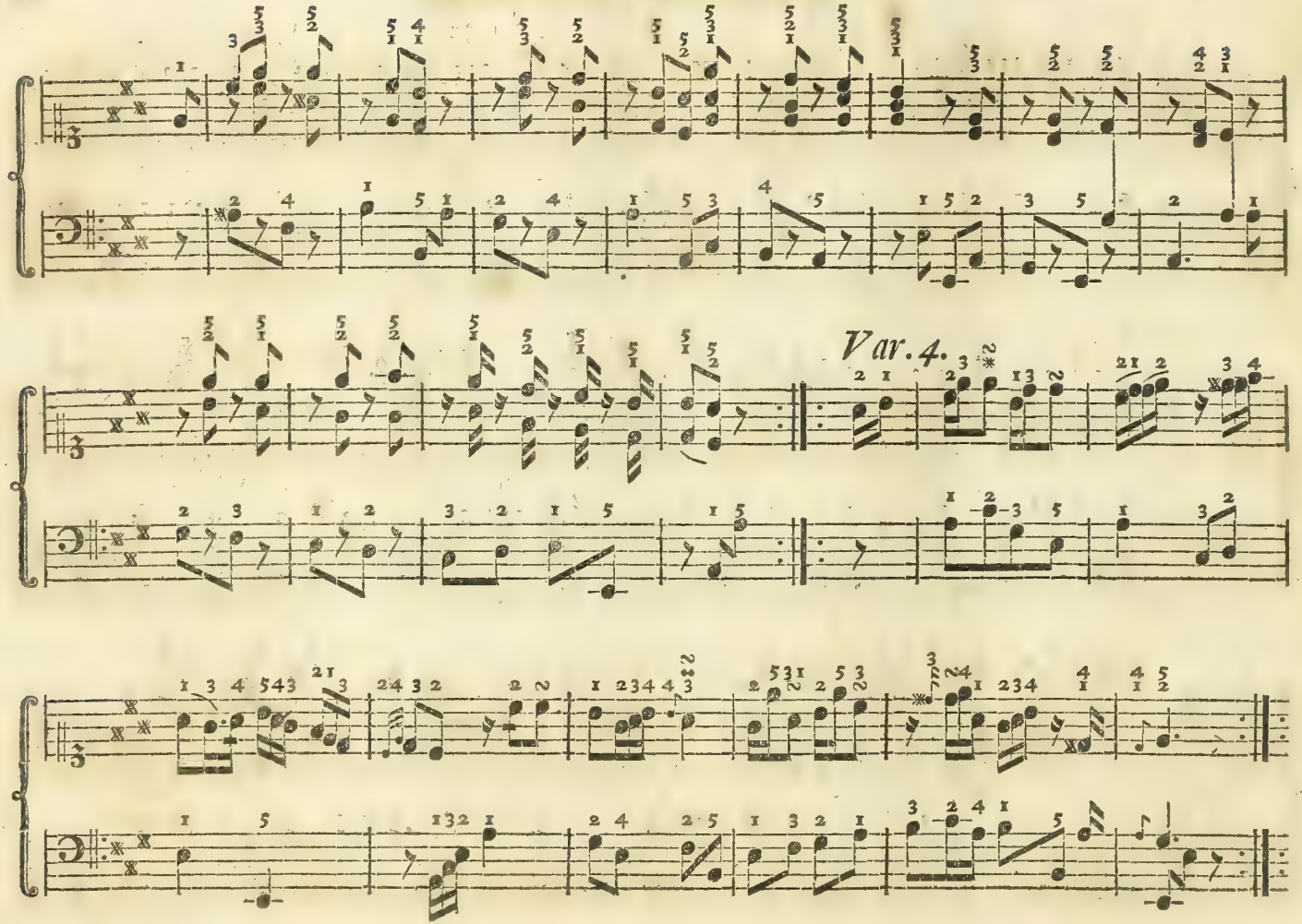


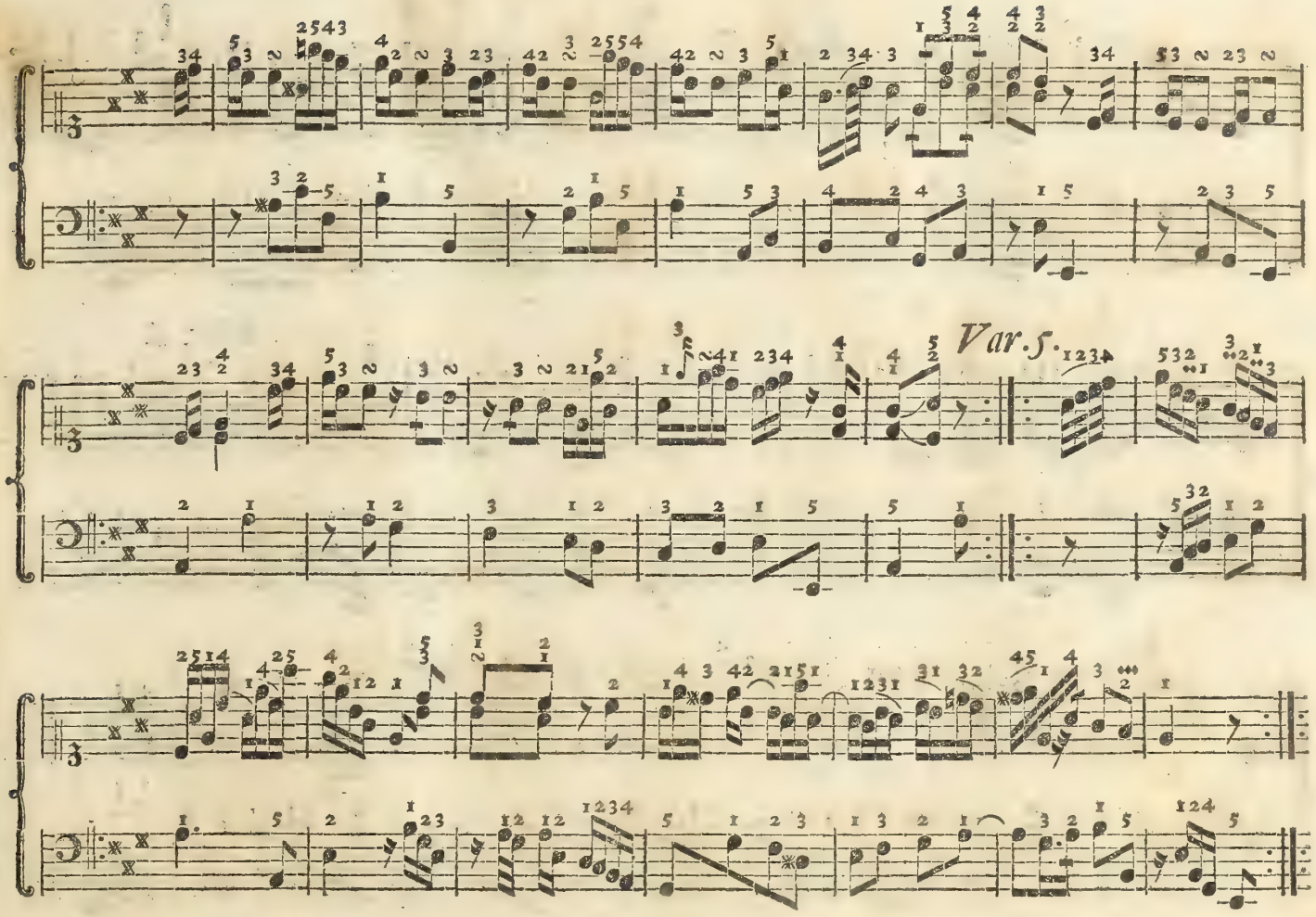
(*) Bey diesen, und andern ähnlichen Fällen, verdrängt der 5te Finger den 1sten, jedoch ohne daß ein neuer Anschlag zu hören sey.

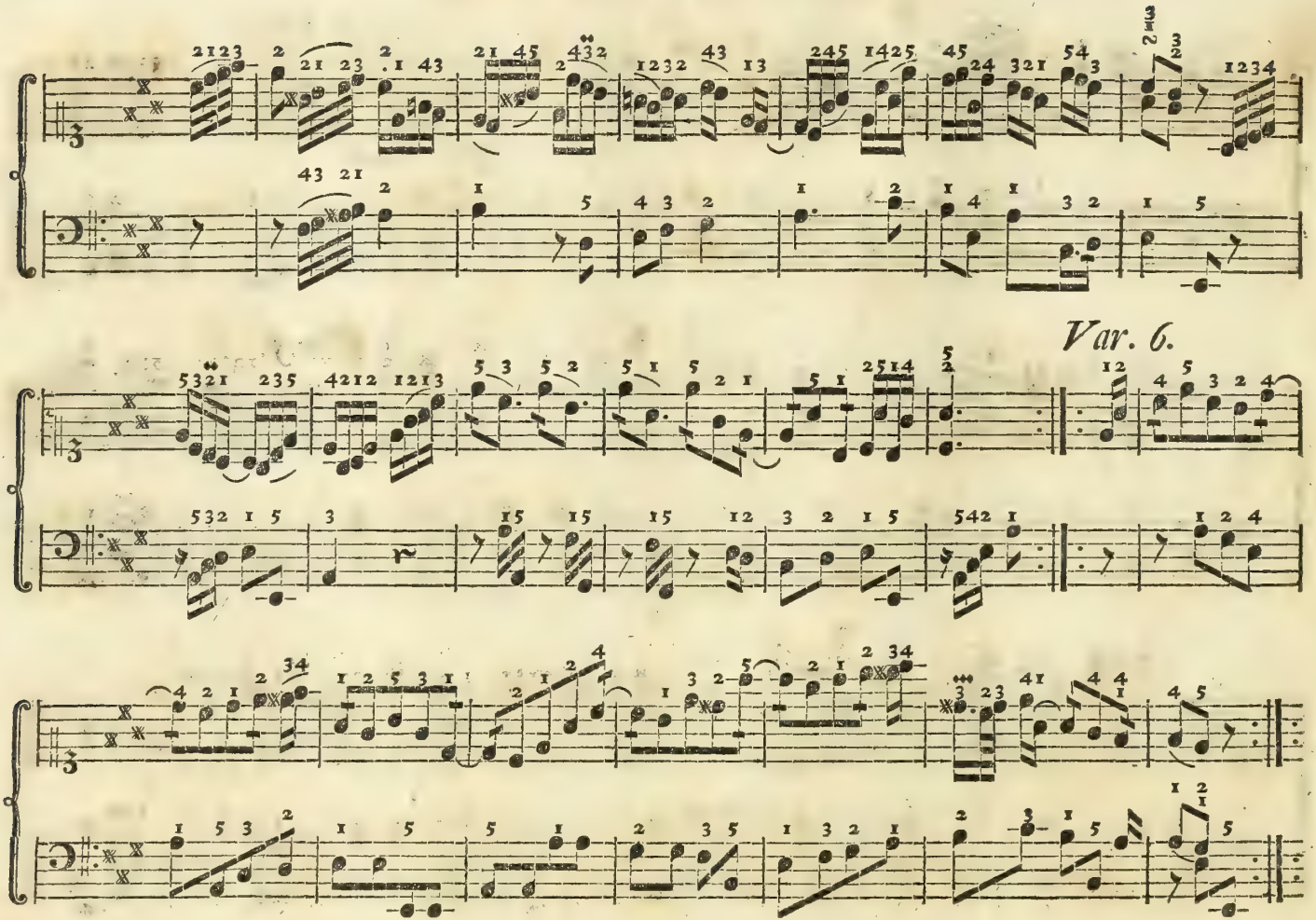

Var. 1.

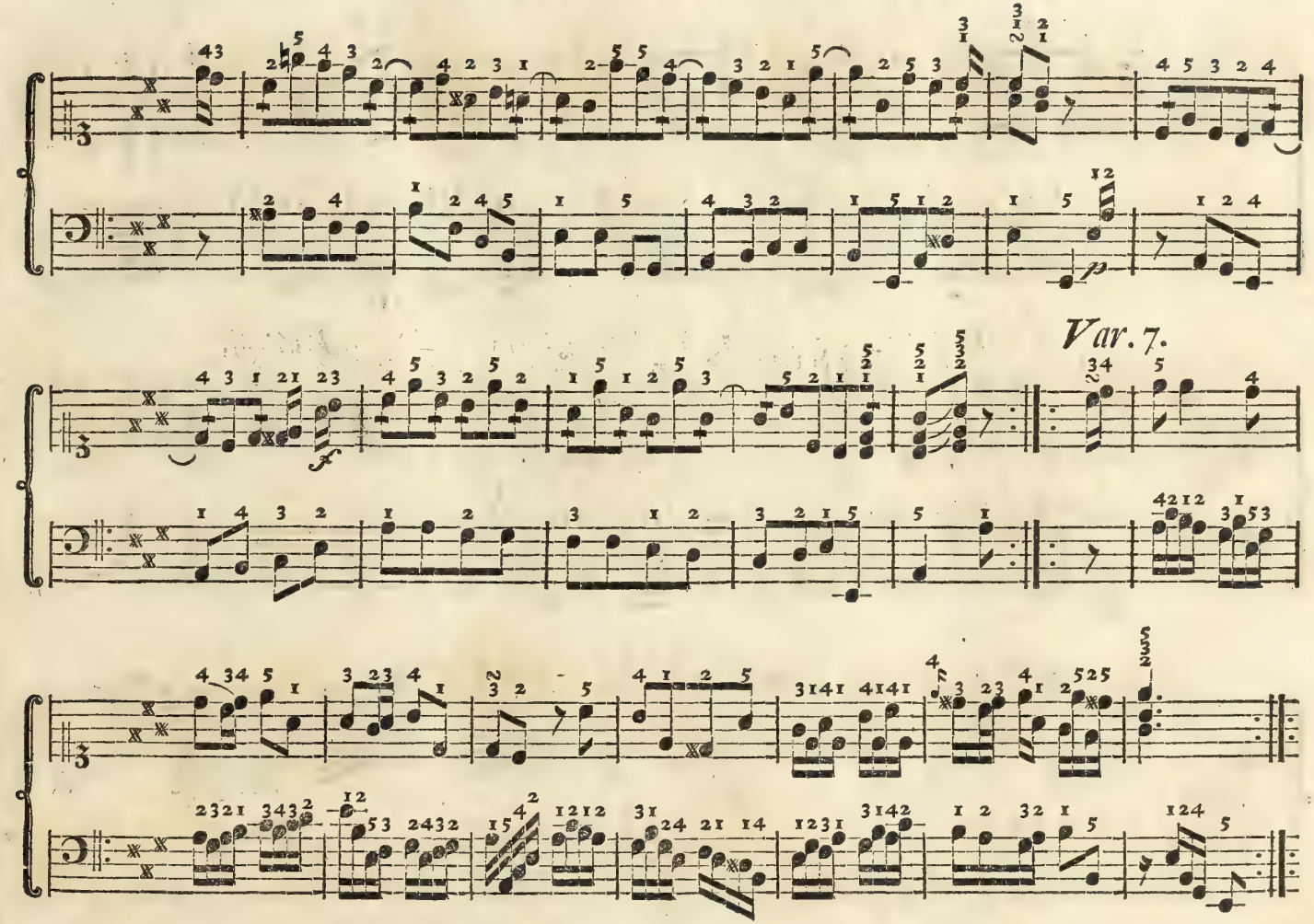

Var. 2.

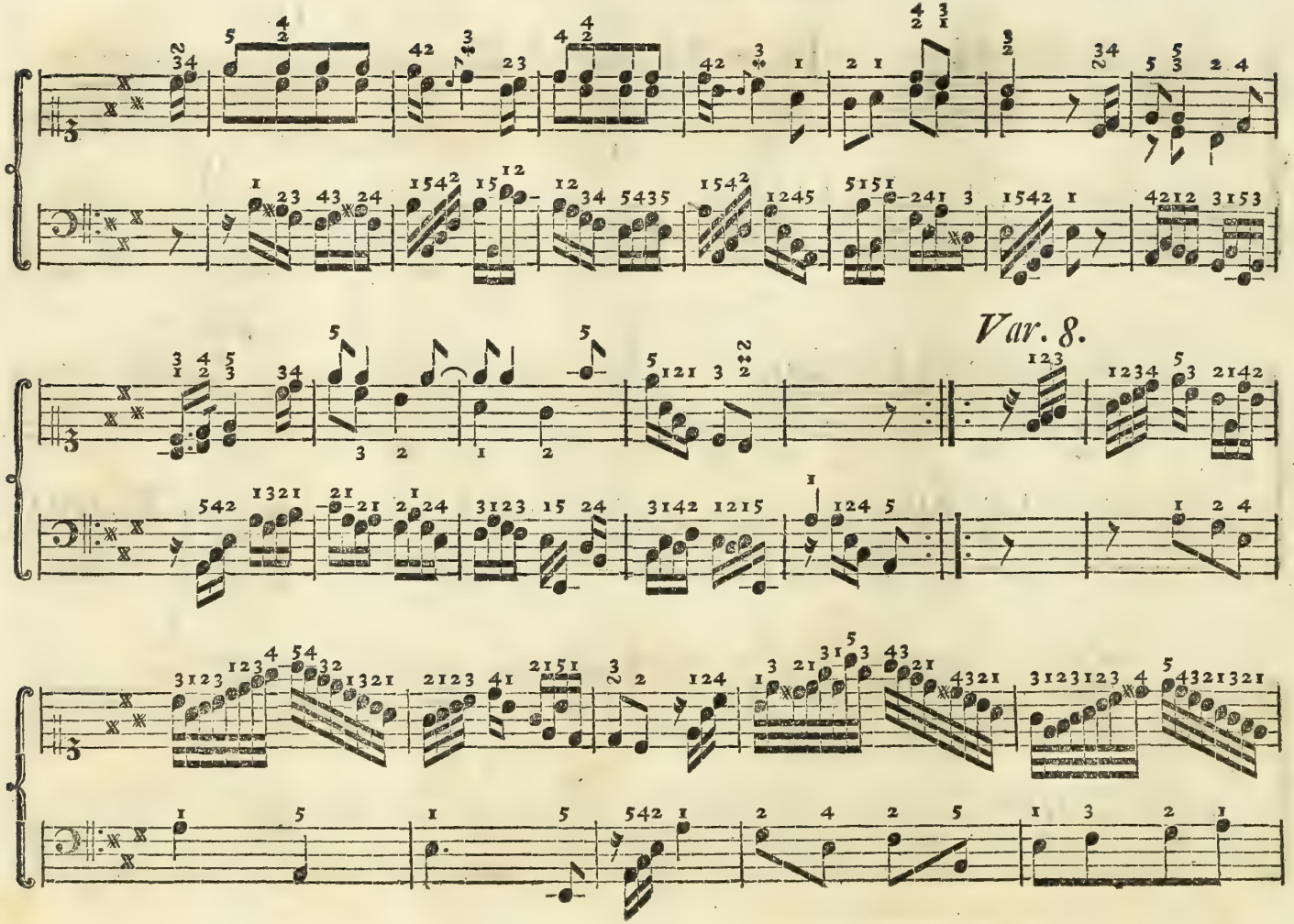

Var. 3.

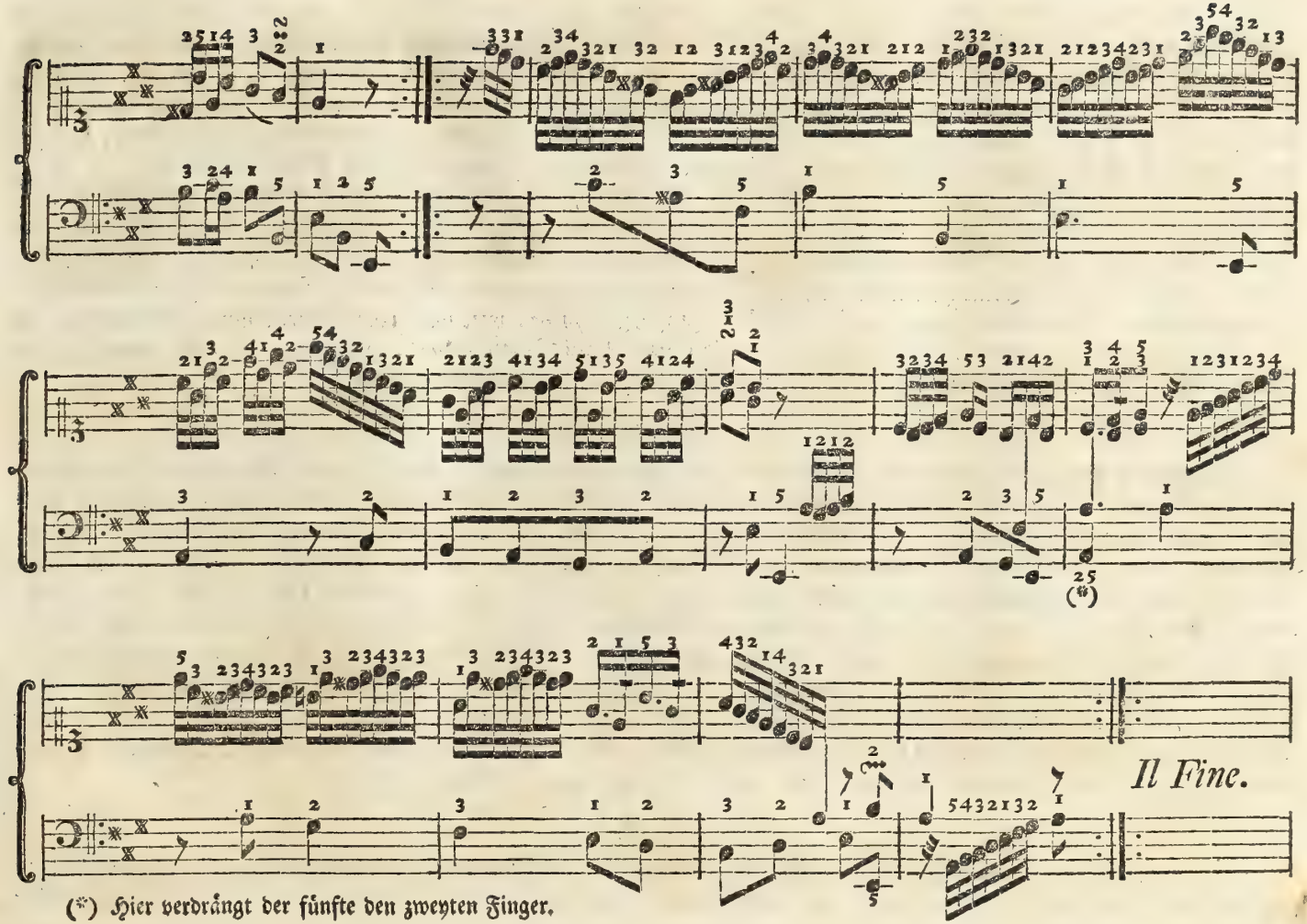

Var. 4.


Var. 5.


Var. 6.


Var. 7.


Var. 8.



(*) Hier verdrängt der fünfte den zweyten Finger.

§. 5.

Ich glaube, dieses wird hinlänglich seyn, die Finger in Ordnung zu bringen, und den Weg zu größern Stücken zu bahnen. Wer dieses letzte Divertimento gut spielen kann, darf sich mit aller Zuversicht an die meisten Claviersachen wagen. Hat man sich einmal an eine gute Applicatur gewöhnet, so wird man gleich fühlen, auf welche Art eine schwere Passage am bequemsten auszuüben sey. Die kleinen Stücke habe ich mehrentheils so eingerichtet, daß sie auch für kleine Finger bequem zu greifen sind; bey denen größern aber, kommen öfters Spannungen vor, die schon größere Hände erfodern. Hier ist kein anderer Rath, als wo der Schüler wegen Kürze der Finger nicht hinschreiten kann, da muß er hin hüpfen, oder wenn die Hände noch gar zu klein sind, die Stücke, welche zu weite Spannungen haben, übergehen. Wo Stellen vorkommen, da die Finger nicht darüber stehen, ist die ähnliche Stelle schon da gewesen; man darf sich also nur darnach richten. Bey denen vorkommenden Manieren, muß man die Ausweichungen mit in Erwegung ziehen, denn wenn sich die Melodie in die Quinte, oder sonst eine Nebentonart gewendet hat, so muß man die, der Nebentonart gemäße Töne, mit in denen Manieren anbringen, sollten sie auch nicht allemal angedeutet seyn. Dieser Fall kommt besonders bey den Doppelschlägen und Mordenten vor.

§. 6.

In den Tonarten, die nicht viel ♯ oder b zu ihrer Vorzeichnung haben, kann man die Applicatur auf verschiedene Art nehmen, davon man billig die leichteste und bequemste wählet: wo aber viele obenliegende Tasten in der Melodie vorkommen, da wird sie schon mehr dadurch bestimmet. Daher ist es einem der eine gute Applicatur hat leichter, aus diesen Tonarten zu spielen, als aus jenen, die wenig Vorzeichnungen haben; nur müssen es keine Stücke seyn, die von solchen Meistern gesetzet sind, die selbst keine richtige Applicatur haben, denn diese sind auf alle Fälle schwer, weil sie ihre schlechte Spielart in ihre Composition mit übertragen. Für dergleichen elende Compositionen muß sich ein Anfänger hüten, wenn er sich anders nicht verderben will. Man muß also in der Wahl der Stücke, die man anfänglich zu seiner Uebung nehmen will, behutsam gehen, und dem bloßen Ohre nicht trauen; denn wenn man zehn Jahre nach einer gewissen Setzart die süßesten Menuetchen und gebrochene Accorde ganz niedlich daher trillert, so kann man im eilften Jahre doch noch keine Bachische Sonate spielen; kann man aber nur etliche Bachische Sonaten, so sind jenes Kleinigkeiten, die ohnedem nur Liebhabern, aber keinen Kennern, Genugthuung leisten.

§. 7.

Ehe wir dieses Capitel von der Melodie, beschließen, ist wohl nöthig, noch etwas von deren Ausführung zu berühren; denn durch diese bekommen die todten Noten ihr Leben; und aller Eindruck, den die Töne auf die Zuhörer

hörer machen sollen, hängt davon ab. Daher ist dieses ein Hauptpunct in der practischen Musik, und erfodert wohl etwas mehr, als eine bloße mechanische Uebung.

§. 8.

Es liegt nicht allemal an dem Stücke selbst, daß es sich gut oder schlecht ausnimmt, sondern auch an der Art, mit welcher es vorgetragen wird. Ein guter Vortrag kann auch schlechten Stücken ein Ansehen geben: da hingegen durch einen schlechten Vortrag das schönste Stücke verunstaltet wird. Die Erfahrung kann hier abermal zum Beweise dienen. Wer weiß nicht, wie viel eine Rede oder Poesie gewinnt oder verlieret, nachdem sie von einem guten oder schlechten Vortrage belebet wird?

§. 9.

So wie überhaupt die Musik eine Sprache der Leidenschaften, z. E. der Freude und der Traurigkeit, der Liebe und des Hasses, des Muths und der Feigheit, der Zufriedenheit und der Verzweiflung, u. s. w. ist; so muß auch ein Musikverständiger suchen, diese Affecten durch seinen Vortrag auszudrücken. Welcher von diesen Affecten in dem Stücke herrschet, dieses sagt uns der Componist, indem er vor seine Melodien gewisse Kunstwörter setzet. Das Freudige wird z. E. ausgedrücket, mit:

Vivace.	Munter, lebhaft.
Allegro.	Lustig.
Allegro assai.	Lustig genug.
Allegro di molto.	Sehr lustig.
Presto.	Geschwinde.

Eine mäßige Freude, die mehr Gelassenheit hat, durch:

Allegro moderato.	Mäßig lustig.
Poco allegro und Allegretto.	Etwas lustig.
Molto andante.	Stark gehend, oder im starken Schritte.

Die

Die Gelassenheit.

Andante. Gehend.
Andantino und Poco andante. Im sachten Schritte.
Larghetto. Etwas weitläuftig.

Die Traurigkeit.

Mesto.	Traurig.
Adagio.	Langsam.
Largo.	Weitläuftig.
Lento.	Träge, Saumselig.

§. 10.

Die übrigen Beywörter bestimmen den Vortrag genauer. Als: Poco andante ed amoroso, etwas gehend und verliebt. Allegro furioso, wütend lustig. Allegro maestoso, majestätisch lustig. Con brio, schimmernd. Con spirito, geistreich, feurig. Soave, dolce, sanft, lieblich, u. s. w.

§. 11.

Da nun auf dem Claviere der Vortrag, von dem Anschlage, (touche) abhänget, so muß man durch diesen, aus der Seele oder Empfindung, die Finger gleichsam reden lassen, um den Zuhörer in die Leidenschaft zu versetzen, die der Componist zu erregen gesucht hat. Hat dieser aber bey Verfertigung seines Stückes selbst nichts gedacht und gefühlt, wie kann man von dem Ausführer verlangen, etwas hervorzubringen, wo nichts ist? Es ist daher nothwendig, daß ein Musicus eine empfindsame Seele habe, die leicht in den Affect übergeht; hat er diese nicht, so wähle er lieber ein Handwerk zu seiner Hauptbeschäfftigung, als eine von den freyen Künsten.

§. 12.

Weil also beym Clavierspielen alles auf den Anschlag ankommt, so muß man hauptsächlich darauf bedacht seyn, diesen dem Stücke gemäß einzurichten. So wird zum Exempel: das Lustige, durch einen leichten, flüchtigen,

gen, aber auch körnigten und deutlichen Anschlag ausgeführet. Das Scherzende, erfodert auch einen solchen Ausdruck. Das Traurige hingegen, muß ganz phlegmatisch, wohl unterhalten, und gleichsam ein Ton an den andern geknüpft, vorgetragen werden. Mit gar zu vielen Manieren muß man es nicht verbrämen, weil es dadurch verunstaltet wird. Das Angenehme und Schmeichelnde, will seinem Character gemäß, einen sanften schmeichelnden Vortrag haben. Das Trotzige und Harte, muß auch hart und trotzig ausgeführet werden.

§. 13.

Es ist daher nichts ungereimter, als wenn man beym Allegrospielen mit den Fingern nur fortkriechet, oder auch so leichte über die Claves wegrutschet, als wenn sie glüend wären: im Gegentheile aber beym Adagio hüpfet, oder eitel buntschäckigte Manieren und Trillerchen, so insgemein die Kennzeichen der Unempfindlichkeit und Unwissenheit sind, anbringt. Ist dieses nicht eben das, als wenn der Arlequin in seinem bunten Habite eine tragische Rolle spielen wollte? Mit einem Worte, ein Musicus muß Genie und Gefühl haben, wenn er durch sein Spielen Leidenschaften erregen will, denn wer selber nicht empfindet, wie kann der andere empfindend machen; Hat er aber kein Gefühl, so kann er durch sein Spielen nur höchstens Lust zum Tanzen machen; ein solcher aber verdient eigentlich den Namen Musicus nicht; ob gleich manche der Meynung sind, es wäre weiter nichts erfoderlich, als nur nicht taub zu seyn, und gesunde Finger zu haben, um ein Musicus zu werden. Diese gelehrte Herren wird ihre eigene Erfahrung auf andere Gedanken bringen, wenn sie nur noch einige Selbsterkänntniß haben.

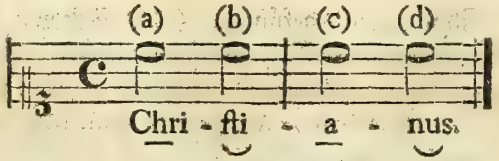
Das neunte Capitel.

Vom richtigen Notenlesen.

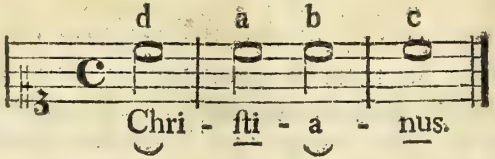
§. 1.

Die Noten haben nicht nur ihren äußerlichen Werth, sondern sie haben auch ihren innerlichen, nachdem sie in den Tackt eingetheilet sind. Die Sache besser zu verstehen, wollen wir einmal ein viersylbiges Wort, zum Exempel Christianus, nehmen; davon ist die erste Sylbe lang, die zweyte kurz, die dritte lang, die vierte wieder kurz, und gleichwohl kann man es in der Musik mit Noten von gleichem Werthe ausdrücken.

Als:



Wollte man so setzen, so würde das Sylbenmaaß verkehrt:



§. 2.

Hieraus entspringen die anschlagenden, (oder der Niedertackt,) so die Italiäner Note buone, nennen, und die durchgehenden (oder der Auftackt) Noten, Note cative. So ist z. E. bey (a) die anschlagende, oder innerlich lange Note; bey (b) die durchgehende, oder innerlich kurze; bey (c) wieder die anschlagende; bey (d) die durchgehende Note.

§. 3.

Daher ist der Auftackt (arsis) seinem innerlichen Werthe nach, allezeit kürzer, als der Niedertackt (thesis), es mag ein Text unter den Noten stehen oder nicht. Derjenige also, der etwas mit Geschmacke spielen will, muß diesen Unterschied wohl in Acht nehmen.

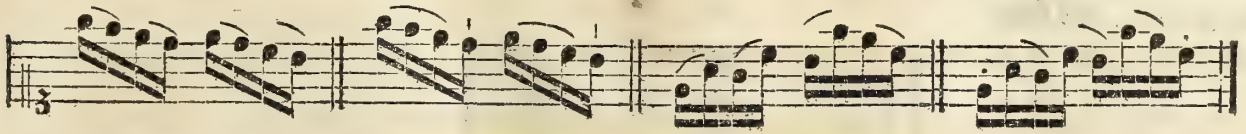
§. 4.

Es sind auch gewisse Töne, die einen besondern Nachdruck erfodern. Es läßt sich aber, wie alle Werke vom Geschmacke, besser fühlen, als Regeln davon geben. Doch kann man mit Gewißheit sagen, daß die Dissonanzen von der Beschaffenheit sind: nämlich, sie verlangen mehr Stärke im Vortrage als die Consonanzen; weil sie gleichsam diesen zur Würze dienen, und von ihnen mehr Geschmack bekommen. So wie in der Malerey durch den Schatten die lichten Theile gehoben werden. Ueberhaupt müssen auch alle Wendungen in eine andere Tonart, vorzüglich marquiret werden.

§. 5.

§. 5.

Das Clavier ist in Ansehung des Ausdrucks nicht so vollkommen, als die Bogen- und Blasinstrumente. Dennoch können einerley Noten auf verschiedene Art ausgeführet werden, und man kann einige Arten von Bogenstrichen nachahmen. So klingen z. E. diese Figuren auf die erste Art ganz anders, als auf die zweyte.



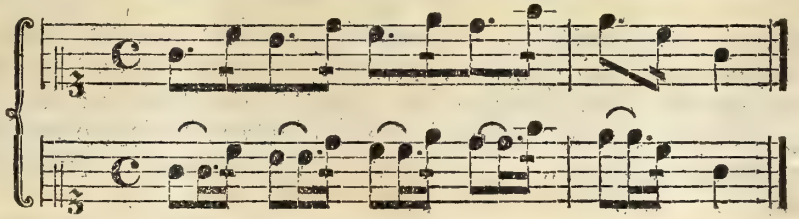
u. s. w.

§. 6.

Durch diese Veränderung bekommt die Melodie ganz ein ander Ansehen, als wenn man die Noten simpel vorträgt.

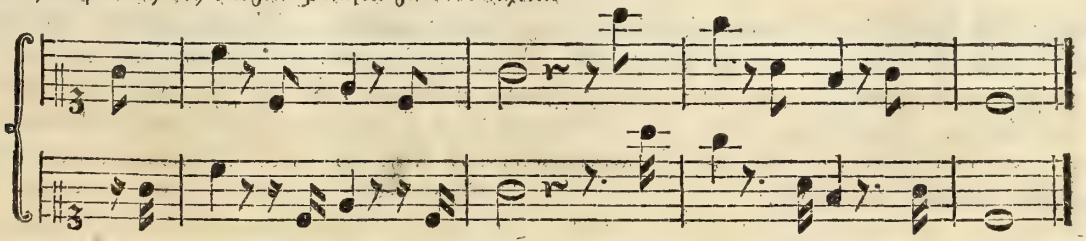
§. 7.

Bey **Puncten**, wo kurze Noten darauf folgen, ist folgendes in Acht zu nehmen: man muß nämlich den Punct ohngefähr die Hälfte länger halten, als es der Schreibart nach seyn sollte. Z. E.



wird so gespielet:

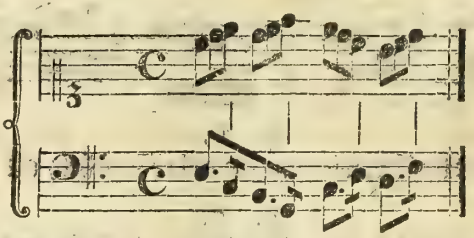
Ein gleiches ist auch bey kurzen Pausen zu beobachten.



Jedoch ist es besser, der Componist schreibt so, wie es ausgeführt werden solt; um seine Sachen nicht durch einen ungeschickten Vortrag verderben zu lassen.

§. 8.

Die Triolen werden in gleichem Werthe vorgetragen, und es ist ein Fehler, wenn man einen Ton von der Triole länger hält, als den andern; sie klingen alsdann als wenn sie vernagelt wären. Gemeiniglich bekommt die erste Note davon einen vorzüglichen Druck. Wenn Triolen im geschwinden Tacte gegen punctirte Noten stehen, so werden sie eingetheilet, wie folget:



Außerdem muß eigentlich das Sechzehntheil seinem Werthe nach, erst nach der Triole angeschlagen werden.

§. 9.

Ein { vor harmonischen Griffen, bedeutet, daß man die Intervalle von dem Basse an, bis zu den äußersten Stimmen, in der Geschwindigkeit nach einander anschlagen, und sodann liegen lassen soll. Das Zeichen ⌈ bedeutet, daß die Brechung von oben herein geschehen soll. Dieses ⌊ aber wird von unten hinauf gemacht. Alle diese Arten, die Harmonie zu brechen, heißen Arpeggiaturen. Hingegen Acciacaturen, sind diejenigen Brechungen, wo mehr Intervallen eingeschaltet werden. Viele bezeichnen die harmonischen Brechungen mit einem ⌒, den sie durch die Accorde machen.

§. 10.

Man könnte über dieses Capitel noch weitläuftige Anmerkungen machen; allein sie gehören nicht in ein Buch von dieser Art. Vielleicht habe ich schon zu viel gethan. Ueberhaupt aber, läßt sich das Schöne in den Künsten nicht alles durch Regeln bestimmen. Hat ein Musicus Genie und Gefühl, so wird ihm dieses mehr helfen, als alle ängstlich gesuchte Regeln. Hat er dieses nicht, so wird er bey allen Regeln und Fleiße, doch nur ein mechanischer Musicus bleiben; denn die schönen Künste und Wissenschaften, sind mehr ein Werk des Genies als des Fleißes; beydes aber zusammen, macht den Meister.

Das zehnte Capitel.

Von der Stimmung und Inachtnehmung des Claviers.

§. 1.

Soll ein Instrument seine gehörige Dienste leisten, so muß es in dem hierzu erforderlichen Zustand erhalten werden. Deswegen muß man zuförderst darauf sehen, daß es richtig gestimmt, und mit den gehörigen Nummern bezogen sey; auch, wo möglich immer an einem temperirten Orte, da es nämlich nicht zu kalt oder warm ist, stehe. Besonders sind feuchte dumpfichte Zimmer allen Instrumenten nachtheilig, weil jedes Holz die Feuchtigkeit annimmt, davon es aufquillt, und die Claves stockend macht, auch den Leim erweichet; so daß mit der Zeit alles aus den Leim gehet. Und was noch schlimmer, so verstockt dadurch der Resonanzboden, das ist: die Feuchtigkeit macht das Holz endlich schwammigt und faul; dadurch verliehrt es seine Elasticität (Federkraft), folglich auch den Ton, der durch diese hervorgebracht wird. Stehet es im Gegentheile zu warm, welches geschiehet, wenn es zu nahe am warmen Ofen stehet, oder die Sonne darauf scheinet, so trocknet die übermäßige Hitze das Holz zu sehr aus; daher schwindet es, und der Resonanzboden und Corpus bekommen Risse. Auch die Zugluft ist in den Instrumenten nachtheilig. Es lehret auch die Erfahrung daß alle Saiten-Instrumente sich bey nasser, oder kalter Witterung in die Höhe, hingegen bey warmer und trockener Witterung, in die Tiefe ziehen. Deswegen muß man zur Herbst- und Frühjahrszeit, auf der Hut seyn, und das Instrument herunter stimmen, sonsten springen fast alle Saiten, zumal wenn die Mensur etwas lang ist.

§. 2.

Bey dem Stimmen kann man folgendermaaßen verfahren:

Man stimme die Octave c: c ganz rein, sodann die Quinte g, aber so das es gegen c etwas abwärts schwebe, (denn bey der heutigen gleichschwebenden Temperatur ist kein Intervall ganz rein als die Octave:) dann nehme man die Terz e zwischen c und g und stimme sie ziemlich scharf, das ist, etwas höher als sie dem Gehöre nach eigentlich seyn sollte; sodann kann man zu e die große Terz gis, die wieder mit c eine große Terz macht, stimmen: und zwar so, daß diese 3 Terzen, welche zusammen eine Octave machen, gleich weit aufwärts schweben. Man muß sich deswegen keine Mühe verdrüßen lassen, dieses aufs genaueste zu bewerkstelligen, weil davon die ganze Temperatur des Claviers abhängt. Ist dieses nun geschehen, so geht man weiter, und stimmt zu g die Octave unterwärts, nämlich das ungestrichene

strichene g, darauf $\bar{d}$ die Quinte wieder etwas abwärts schwebend, dann die Octave davon $\bar{\bar{d}}$, sodann $\bar{a}$ wieder wie alle Quinten etwas abwärts schwebend. Nun die Octave ungestrichene a, darauf die Quinte $\bar{e}$, diese thut den Ausschlag, ob man die Quinten in der gehörigen Schwebung abwärts gestimmet habe. Ist die letzte Quinte $\bar{e}$ gegen a zu hoch, so sind die vorhergehenden drey Quinten zu sehr abwärts schwebend, ist sie zu tief, so sind sie zu hoch gestimmt; und man muß wieder zurück gehen bis alle Quinten richtig abgegleicht sind: Aber auch zugleich wieder untersuchen, ob die Terzen noch richtig sind, sonst ist man am Ende betrogen. Ist nun alles dieses richtig, so fährt man bey $\bar{e}$ fort, und nimmt $\bar{\bar{e}}$ die Octave, darauf $\bar{h}$ die Quinte wieder etwas abwärts schwebend, darauf nehme man zu diesen h: $\bar{g}$ und $\bar{d}$, und untersuche, ob es sich so wie die erst gestimmten Terzen in der Stimmung verhalte, nämlich, ob es so viel über sich schwebe wie irgend $\bar{c}$, $\bar{e}$, und dieses Probieren der Terzen, ob sie nämlich gehörig aufwärts schweben, kann man zwischen jeder Quinte thun; denn es hilft die Quinten desto genauer bestimmen. Ist dieses, so nehme man die Octave zu $\bar{h}$ das ungestrichene h, dann die Quinte $\bar{fis}$; weiter die Octave ungestrichen fis, dann die Quinte $\bar{cis}$, wieder die Octave $\bar{\bar{cis}}$; nun kommt $\bar{gis}$, dieses entscheidet wieder, ob man die Quinten in der richtigen Schwebung abgestimmt habe; wo nicht, so verfährt man wie bey $\bar{e}$. Nun nimmt man ungestrichen gis, darauf die Quinte $\bar{dis}$ oder es, weiter die Octave $\bar{\bar{es}}$, dann $\bar{b}$, dann ungestrichen b, alsdann $\bar{f}$, und nun muß dieses f als die letzte Quinte in der nämlichen Schwebung abwärts gehen, stehen: als die erste Quinte $\bar{g}$ gegen $\bar{c}$. Ist nun dieses alles mit der behörigen Genauigkeit geschehen, so stimmt man octavenweise die übrigen Töne vollends ein. Und nun muß eine Tonart so reine seyn als die andere; also H dur, C dur, F dur, Fis dur einander in Ansehung der Stimmung vollkommen gleich seyn. Man hat noch verschiedene Temperaturen, wo zwar etliche Tonarten reiner seyn, hingegen werden dafür andere desto mangelhafter. Daher ist diese angegebene, wo alle Tonarten einander gleich sind, unstreitig die beste.

§. 3.

Etliche seichte Lustigmacher haben im Gebrauch die Zitter auf dem Claviere nachzuahmen: nämlich, sie halten mit der einen Hand einen harmonischen Griff, und streichen mit der andern Hand mit der Fläche eines Nagels über die Saiten, und thun sich mit dieser Bergmannsmusik was auf ihre Kunst zu gute; haben aber nicht die Einsicht, daß sie dadurch das Clavier verderben; weil durch das Streichen, der Schweiß von den Fingern an denen Saiten hangen bleibt,

bleibt, und sie rostend macht, dadurch sie ihren Klang verliehren, und mit der Zeit durch diesen Rost durchfressen werden, und natürlicher Weise springen müssen. Dergleichen schöne Sächelchen sind für Kinder. Wer sein Instrument gut behalten will, und wenn es einen guten Ton geben soll, der muß beständig darauf sehen, daß kein Rost auf die Saiten komme. Daher ist es nicht gut, wenn man, um es vom Staube zu reinigen, mit dem Munde ausbläst, denn dadurch kömmt auch Feuchtigkeit, mithin Rost an die Saiten.

§. 4.

Da der Staub dem Instrumente und dem Tone schädlich ist, so ist es nothwendig, es dafür zu verwahren; daher ist es nicht gut, wenn man es immer offen stehen läßt; sondern man thut wohl, wenn man es immer zu hält. Es ist in mehr als diesem Falle gut, denn es schleichen sich öfters Mäuse hinein; diese kleine Unholden verunreinigen die Saiten, zumal wenn man sie heraus scheuchen will. Und der ganze Bezug ist verlohren, welchen diese kleinen ungebetenen Gäste in der Angst mit ihrem Wasser befeuchten: denn dieses zerfrißt, gleich dem Scheidewasser, alles Metall. Noch bewahret die Verschließung das Instrument dafür, daß kein Wasser oder ander Getränke hinein gegossen wird; denn es ist nichts seltenes, daß man aus einem Clavier-Instrument einen Schenktisch oder Coffeebret macht. Wie aber alles Flüßige den Instrumenten bekommt, hat mancher mit seinem Schaden erfahren.

§. 5.

Da aber der Staub, ob schon das Instrument verschlossen ist, dennoch hinein kommt, so muß es manchmal ausgestäubet werden; und dieses geschieht am besten auf folgende Weise: Man nimmt eine Feder, und reibt den feinen Staub, der sich ziemlich fest anlegt, auf dem Resonanzboden und anderwärts los. Alsdann nimmt man einen Blasebalg, und nicht den Mund, und bläst ihn heraus. Stocken die Claves, welches auch vom Staube, und noch mehr von Krümchen Brod, oder Sand, welches darzwischen kommt, verursachet wird; so nimmt man sie heraus, stäubt erstlich den Boden des Claviers aus, und alsdann nimmt man eine Krähenfeder, reibt die Löcher der Claves aus, und reiniget die eisernen Stifte vom Staube und Roste, und macht hinten die Einschnitte, und das Fischbein, oder Hölzchen, so in den Einschnitten geht, rein, und setzt alsdann die Claves wieder ordentlich hinein, so wird das Instrument wieder leicht und ordentlich anschlagen. Oefters fangen die Claves an zu klappern, welches meistens die Motten, welche die Unterlagen vom Tuche zerfressen, verursachen. Diesem Uebel hilft man dadurch ab; wenn man das zerfressene Tuch heraus nimmt, und neuee an die Stelle macht. Oder auch, die kleinen Stiftchen von Fischbein oder Holz, die hinten in den Tasten stecken, und in den Einschnitten der Mensur gehen, haben sich abgenutzt, diesen hilft man mit Einsetzung neuer ab, die genau passen.

§. 6.

§. 6.

Manche wollen dem Stocken oder dem Klappern der Claves damit abhelfen: daß sie die Löcher weiter machen. Allein das thut die entgegengesetzte Wirkung, und ist der nächste Weg das Instrument zu verderben. An vielen Clavieren sind die Claves zu sehr gekrümmt, und können wegen der schiefen Bewegung nicht anders als stocken: diesem Fehler ist nicht abzuhelfen.

§. 7.

Wenn aber durch die veränderliche Witterung die Saiten gleichwohl mit Roste beschlagen, so nimmt man, um die Saiten zu reinigen, etwas Bimstein, stößt solchen ganz fein in einem Mörser, nimmt ein Stücke Schafleder, irgend einer guten Hand breit, bestreicht solches auf der rauchen Seite mit dünnen Leim, der aber nicht gar zu heiß seyn muß, alsdann nimmt man den fein gestoßenen Bimstein, und streut ihn ganz fein über das mit Leim bestrichene Leder, bis der Leim getränket, und der Bimstein eine weiße Oberfläche bekommt; dieses läßt man fest auftrocknen, und reiniget damit die Saiten vom Roste, wenn dieser herunter, so kehrt man das Leder um, um die feinen Ritze die der Bimstein gemacht, wieder glatt zu machen. Will man den Bimstein schlemmen, so ist es noch besser.

Dieses ist, was man zu beobachten hat, um sein Instrument in gutem Stande zu erhalten.

In Städten wo man für Geld alles haben kann, finden sich wohl Leute, die ein Instrument zu behandeln wissen, aber auf dem Lande, wo dieses nicht zu haben ist, wird obiger Unterricht seinen Nutzen haben.

Wir schreiten nun fort zum zweyten Theile der Clavierschule.

Ende des ersten Theils der Clavierschule.

Der Clavier-Schule.

Zweyter Theil.

Das erste Capitel.

Von der Harmonie überhaupt.

§. 1.

Die Harmonie, im musikalischen Verstande, ist eine Reihe aufeinander folgender wohlgeordneter Accorde. Ein Accord ist: wenn verschiedene Töne zugleich gehöret werden.

§. 2.

So wie nun überhaupt die ganze Natur durch die Harmonie in Ordnung und Gleichgewichte erhalten wird; so wird auch durch sie die ganze Musik in ihren Schranken erhalten.

§. 3.

Ob die Melodie aus der Harmonie, oder diese aus jener entstehe? hierüber sind die Meynungen der Gelehrten getheilet. Einige behaupten, die Harmonie entstünde aus der Melodie; andere aber das Gegentheil. Ich halte dafür, die letzte Meynung hat mehr Gründe für sich als die erste; und man kann füglich die Harmonie als die Seele, die Melodie aber, als das Werkzeug, wodurch sich jene thätig erweiset, betrachten; oder man kann auch sagen, die Harmonie sey der Stoff, und die Melodie die Ausbildung. Es ist übrigens einerley, welcher Meynung man Beyfall geben will: genug, wenn man weiß, wie man sie regelmäßig brauchen soll; und dieses soll in der Folge gezeiget werden.

§. 4.

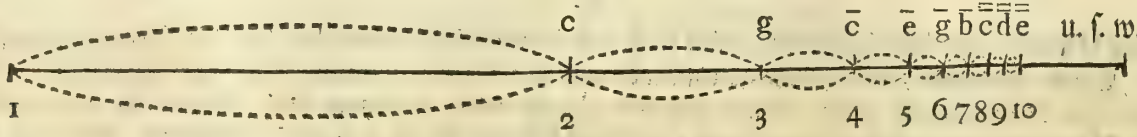
Es ist gewiß, kein Klang oder Ton ist an und vor sich einfach; sondern in einem jeden angegebenen einfachen Tone, lassen sich verschiedene Mitlauter hören, die ein musikalisches Gehör leicht wahrnehmen wird. Bey hohen Klängen sind sie unserm Gehöre nicht so vernehmlich; bey tiefen Klängen aber, wird ein jedes gesundes Ohr deutlich hören, daß nebst dem Haupttone, noch verschiedene mit klingen. Man gebe z. E. nur auf den Ton einer Glocke, einer groben Pfeife, oder einer dicken langen gespannten Saite genau Acht, so wird man bald von dieser Wahrheit überzeuget werden. Die Ursache dieser Mitlauter ist die Ordnung, so die Natur im Schwunge des Metalls und der Saite macht.

§. 5.

Die Tiefe oder Höhe eines Tones, hängt von dem weiten oder engen Schwung, so ein klingender Körper bey seiner Erzitterung macht, ab; denn je weitläuftiger dieser ist, je mehr wird Luft in Bewegung gesetzet, und je mehr Luft in Erschütterung gebracht wird, je gröber wird der Ton, und so im Gegentheile.

§. 6.

Nun schlage man eine lange gestimmte Baßsaite an, und gebe genau auf ihren Schwung Acht, so wird man, wenn erst ihre Hauptschwingung die durchaus gehet, vorbey ist, einige Stellen bemerken, die als ein Punct unbeweglich stehen bleiben. Diese Puncte merke man sich, so wird man sehen, daß die Saite in ihrer Erzitterung folgende Ordnung hält:



und dieses sind eben die Mitlauter, so sich nebst dem Haupttone hören lassen. Die kleinen Schwingungen entziehen sich wegen ihres engen Umfangs unsern Sinnen.

§. 7.

§. 7.

Die Sache noch deutlicher zu machen, so nehme man eine proportionirte Saite, und stimme sie ins große C. Nun theile man sie in zwey gleiche Theile, und setze in die Mitte einen Steg, so wird man die Octave c haben: und dieses ist das Verhältniß 1 : 2. Dann theile man sie in drey gleiche Theile, und setze den Steg in den dritten Theil, so bekommt man durch das Verhältniß 1 : 3. die Doppelquinte g. In vier gleiche Theile, giebt durch das Verhältniß 1 : 4. die Doppeloctave c. In fünfe, giebt die dreyfache Terz e. In sechse, giebt die dreyfache Quinte g. In sieben, giebt b die Septime. In achte, giebt c. In neune, giebt d. In zehne, giebt e. In eilfe, giebt f. In zwölfe, giebt g. In dreyzehn, giebt a. In vierzehn, giebt b. In funfzehn, giebt h. In sechzehn, giebt c.

§. 8.

Hier sieht man ganz deutlich, wie aus der Natur des Klanges die Töne entstehen, so das Waldhorn und die Trompete haben; und wie von 8. bis zu 16. die ganze Scala folget. Und dieses kann einen Hauptbeweis abgeben, daß die Melodie aus der Harmonie entspringe. Wenn aber die Frage von der Ausübung ist, so bin ich auch der Meynung, die Melodie ist eher da gewesen, als die Harmonie.

Das zweyte Capitel.

Von der Anwendung der Harmonie beym Accompagnement.

§. 1.

Ein Inbegriff der Harmonie ist das Accompagnement*), oder der Generalbaß. Dieser besteht in einer Wissenschaft, zu gegebenen Baßnoten, nach Vorschrift gewisser Zahlen und Zeichen, so man überhaupt Signaturen nennet, die Harmonie eines Stückes, auf einem hierzu geschickten Instrumente, so gleich zu finden und mit zu spielen.

(*) Accompagnement ist ein französisch Wort, und heißt, Begleitung.

§. 2.

In den ältern Zeiten mußte man die Harmonien auf eine mühsame Art aus der Partitur schreiben, und so zu sagen auswendig lernen; bis endlich zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, von Ludovico Viadano, einem Welschen, das Accompagnement nach Zeichen und Zahlen erfunden, und dadurch dieser Unbequemlichkeit abgeholfen wurde.

§. 3.

Das vollkommenste Instrument zu dessen Ausübung, ist die Orgel, und die übrigen Clavier-Instrumente; ob es sich gleich auf einigen andern Instrumenten auch einigermaßen thun läßt. Doch verträgt sich die Orgel besser mit der Choral- als mit der Figural-Musik.

§. 4.

Die gewöhnlichste Art zu accompagniren, ist mit vier Stimmen; und zwar ist die erste, die Grundstimme oder der Baß, den man bey langsamen Noten durch die Octave verdoppelt; die übrigen drey Stimmen nimmt man im Discante. Bey einem Solo oder einer einfachen Melodie, spielt man öfters nur dreystimmig, um die Hauptmelodie nicht durch das allzuvollstimmige Accompagnement zu verdunkeln. Es erfodert solches auch öfters die Nothwendigkeit, um keine fehlerhaften Fortschreitungen zu machen. Bey einer vollstimmigen und starkbesetzten Musik aber, kann man so vollstimmig spielen als sichs thun läßt. Ob gleich dieses vollstimmige Accompagnement nicht so leicht ohne Fehler kann ausgeübt werden, wie das einfache, so werden doch durch die Menge der übrigen Stimmen, die Fehler des Accompagnements nicht so merklich, als bey einer schwachen Musik.

§. 5.

Das künstliche oder geschmückte Accompagnement, da nämlich die rechte Hand einigermaßen eine Melodie führet, und Manieren auch Nachahmungen anbringt, ist für diejenigen, die dem simplen schon gewachsen sind, und erfodert große Behutsamkeit und Einsicht in die Composition. Herr Mattheson in seiner Organistenprobe, hat viele Beyspiele davon gegeben. Da aber dergleichen schöne Zierathen mehr verderben, als gut machen, so sind sie mit Recht nicht mehr Mode. Diese Abhandlung geht nur auf das simple. Wer dieses wohl inne hat, kann des Herrn Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, zweyten Theil, zur Hand nehmen. Auch hat Herr Quanz in seinem Versuche einer Anweisung die Flöte zu spielen, im sechsten Abschnitte des XVII. Hauptstückes viel gutes hiervon.

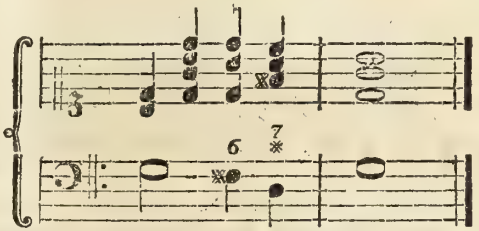
§. 6.

§. 6.

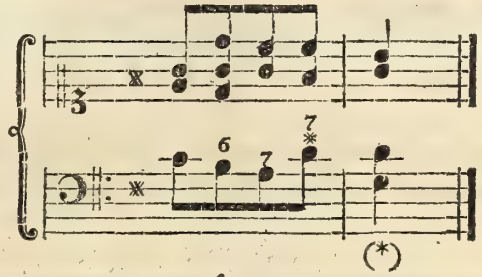
Die Gränzen der rechten Hand, werden durch den Baß bestimmt: nämlich, wenn tiefe Baßnoten sind, so muß auch die rechte Hand tiefer accompagniren, als wenn der Baß hohe Noten hat. Man bestimmt den Zwischenraum beyder Hände, ohngefähr in zwey, und eine halbe Octave in den äußersten Stimmen: wenn aber der Baß nahe an die eingestrichene Octave gehet, so schränkt man sich auf ein und eine halbe Octav ein. Ueberhaupt muß man hohe Bässe nicht zu vollstimmig begleiten.

§. 7.

Kommen ja beyde Hände zu nahe an einander, so kann man auf folgende Art wieder in die Höhe kommen: man schlägt nämlich, wenn im Basse eine lange Note ist, zweymal mit der rechten Hand an, und nimmt beym zweyten Griff, den Accord höher. Als:



Ist es aber eine kurze Note, wo man nicht zweymal darauf anschlagen kann, so verdoppelt man das in der Höhe zunächst liegende Intervall, und läßt in der Folge die untersten fahren.



§. 8.

Man kann auch der rechten Hand mit der linken zu Hülfe kommen, wie bey (*) zu sehen. Dieses findet beson-

ders beym vollstimmigen Accompagnement statt. Es erfodert solches auch öfters die Nothwendigkeit, wenn nämlich ein Intervall für die rechte Hand unbequem zu greifen ist.

§. 9.

Man muß beym Accompagnement alles Springen sorgfältigst vermeiden, und immer die nächsten Intervallen von einem Griffe zum andern, jedoch mit Beobachtung einer regelmäßigen Fortschreitung, die in der Folge soll gezeiget werden, nehmen. Das Springen ist darum verboten, weil man leicht dadurch aus der Lage, und in ganz unrechte Accorde gerathen kann. Die Applicatur kann man beym Accompagnement nicht allemal beobachten, sondern man muß öfters dieselben Finger verschiedene mal nach einander brauchen. Man kann beyläufig die Regel merken: bey einem harmonischen Griffe läßt man bey dem Quarten-Intervall einen Finger leer, bey den Terzen aber braucht man zwey Finger neben einander.

Das dritte Capitel.

Von den Intervallen.

§. 1.

Ein Intervallum, (Zwischenraum), ist in der Musik derjenige Raum, so sich zwischen zween verschiedenen Klängen befindet. Sie werden mit Zahlen angedeutet. Als:

1. Prima, oder Unisonus, Einklang.
2. Secunda.
3. Tertia.
4. Quarta.
5. Quinta.
6. Sexta.
7. Septima.
8. Octava.
9. Nona.
10. Decima.
11. Undecima.

Den Einklang kann man eigentlich nicht zu denen Intervallen rechnen; denn wenn hundert einen und denselben Ton angeben, so läßt sich kein Unterschied hören, weil sein Verhältniß 1 : 1 ist, und also nicht von der Einheit abgehet.

§. 2.

Wenn verschiedene Töne zugleich gehöret werden, so klingen sie entweder gut, oder übel gegen einander; daher entstehet die Eintheilung in **Consonanzen**, oder **Wohllautende**, und **Dissonanzen**, oder **übellautende Intervallen**.

§. 3.

§. 3.

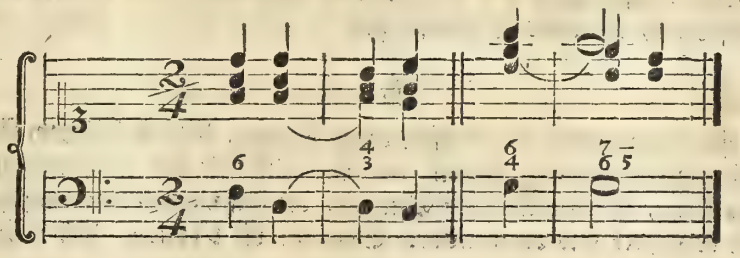
Eine Consonanz, ist eine Zusammensetzung verschiedener Klänge, die sich in ihrem Nachklange angenehm vermischen, und schmeichelnd ins Gehör dringen.

§. 4.

Diese Consonanzen theilen sich wieder in zwey Gattungen, als: in perfectas, vollkommene, und imperfectas, unvollkommene.

§. 5.

Vollkommene Consonanzen, sind die Octav, die reine Quint. Unvollkommene Consonanzen hingegen, die große und kleine Terz, die reine Quart, die große und kleine Sext. Die Liebhaber gelehrter Streitigkeiten, haben wegen der Quarte, schon schwere Kriege geführet (*). Einige, die sie für eine Dissonanz ausgeben, führen dieses zum Hauptbeweise an: sie müsse ja resolviren, und dieses brauchte keine Consonanz, und was dergleichen mehr. Die andern, welche sie für eine unvollkommene Consonanz ausgeben, sagen: Gut, wenn dieses das Kennzeichen einer Dissonanz allein ist, so muß die Terz und Sext gleichfalls eine Dissonanz seyn: denn sie müssen in einigen Fällen auch resolviren.

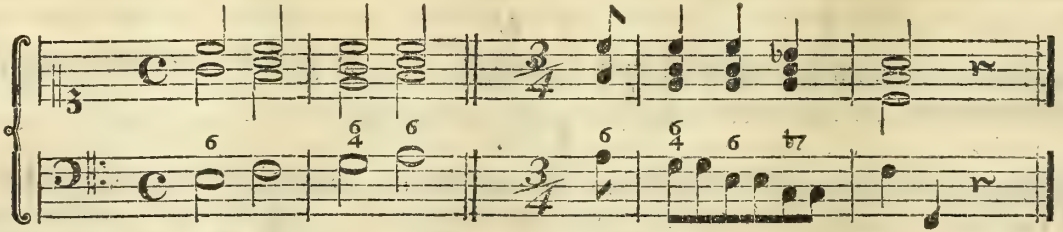


§. 6.

Weiter sagen sie: die Terz ist eine Consonanz, das wird niemand leugnen; durch ihre Umkehrung entstehet die Sext, diese ist auch eine Consonanz. Nun ist ja die Quint auch eine Consonanz, und zwar noch vollkommener als

(*) Siehe das forschende Orchestre im andern Theile, Quartae blanditiae, p. 451. Wer daraus nicht kann überzeugt werden, daß sie eine Dissonanz sey, der muß recht verstockt seyn. Uebrigens gehören dergleichen Sachen unter die berühmten Streitigkeiten: de lana caprina.

als die Terz, weil ihr Verhältniß 2 : 3 der Einheit näher ist, als das Verhältniß der Terz, 4 : 5. Kehre ich nun das Verhältniß der Quinte, 2 : 3 um, so habe ich das Verhältniß der Quarte 3 : 4; und warum soll diese denn eine Dissonanz seyn? da sie doch auch frey und unaufgelöset kann gebraucht werden. Z. E.



§. 7.

Ich getraue mir hier nichts dawider einzuwenden; und mir scheinen diese Gründe wichtiger, als die ersten; darum habe ich die Quarte als eine unvollkommene Consonanz angegeben. Es liegt aber auch nichts daran wofür man sie halten will. Genug, sie wird **consonirend** und **dissonirend** gebraucht, und ist also ein musikalischer Zwitter, der mehr Kennzeichen einer Consonanz, als einer Dissonanz hat.

§. 8.

Eine **Dissonanz**, ist eine Zusammensetzung verschiedener Klänge, die sich in ihrem Nachklingen auf keine Weise vermischen, sondern gleichsam gegen einander stoßen, und daher widrig und unangenehm ins Gehör fallen. Die **Secunde**, die **übermäßige Terz**, die **übermäßige Quarte**, die **falsche** und **übermäßige Quinte**, die **übermäßige Sexte**, die **Septimen**, die **erhöhete** und **verminderte Octave**, die **Nonen**, sind Dissonanzen.

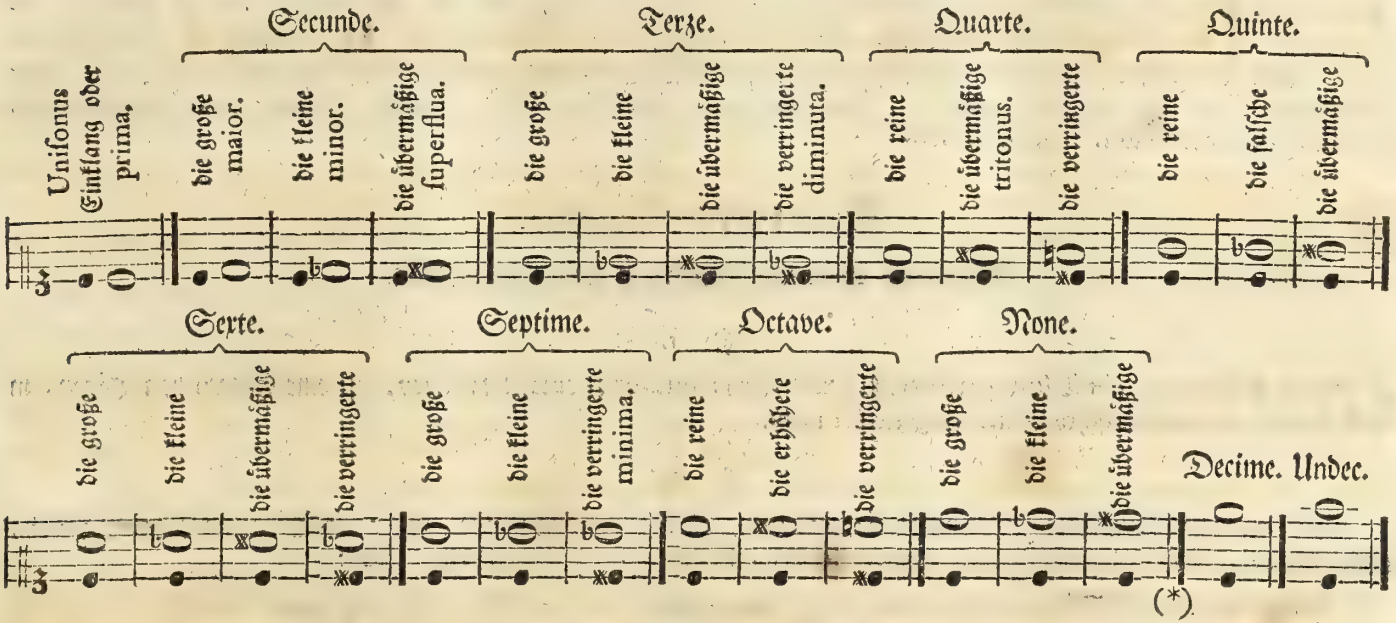
§. 9.

Weil nun alle Dissonanzen das Gehör beleidigen, so muß dieses in der Folge durch einen Wohlklang wieder gut gemacht werden. Dieserwegen werden alle Dissonanzen, entweder durch ihre eigene Bewegung, oder durch die Bewegung des Basses in einen Wohlklang versetzet; das heißt, sie werden **aufgelöset**, oder wie man insgemein saget: **resolviret**.

§. 10.

§. 10.

Hier folgen die Intervallen; sie werden nach ihrer Schreibart abgezählet und benennet, das ist: sie bekommen ihren Namen von der Stelle so sie auf dem Notenplane einnehmen. Die Versetzungszeichen x und b, verändern die Benennung des Intervalls nicht, sondern es bekommt nur dadurch einen andern Beynamen, ob es schon auf dem Claviere, der Lage nach, manchmal ein anders zu seyn scheint. Z. E. xd, das dis ist, von c an gerechnet, die übermäßige Secunde; hingegen be, es, ist die kleine Terz. Ein gleiches sieht man bey xf, bg, xa, bh, und hieraus ist der Nutzen klar, der aus dem Unterschiede der Benennung dis, es, fis, ges, gis, as, fließet.



§. 11.

(*) Diese beyden letztern werden wenig oder gar nicht in der Bezifferung gebraucht; desgleichen auch alle verringerte Intervalle, sind in der Harmonie ausgeschlossen, ausgenommen, die verringerte Septime, welche sehr gebräuchlich ist.

§. 11.

Hier ist c zum Grundton angenommen; nimmt man cis, so ist d die kleine Secunde, dis, die große, u. s. w. durch alle Töne in der Octave. Man muß sich die Intervallen eines jeden Grundtons bekannt machen, ehe man anfängt zu accompagniren.

§. 12.

Alle Intervalle werden im Generalbasse so genommen, wie sie sich in der vorgezeichneten Tonleiter befinden. Soll eines höher oder tiefer genommen werden, als es die Vorzeichnung erfodert, so braucht man die Versetzungszeichen x, b, ♮. Diese thun hier eben das, was sie vor den Noten thun; nämlich, das x macht das Intervall um einen halben Ton höher, und das b macht es einen halben Ton niedriger: das ♮ aber stellt es wieder in seine natürliche Lage. Z. E. 7 ♯7 6♭ 6♯ ×3 ♮. Auch wird ein | durch die Ziffern gezogen, welcher das Intervall einen halben Ton höher macht. Z. E. 4 | 6 7.

Das vierte Capitel.

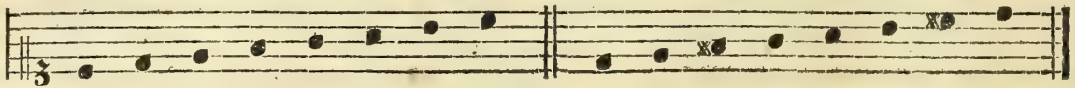
Von den Klanggeschlechtern und Tonleitern.

§. 1.

Genus musicum, ein Klanggeschlecht, oder Scala musica, eine Tonleiter, ist eine Anzahl von Tönen, in welche ein musikalisches Stück eingekleidet wird.

§. 2.

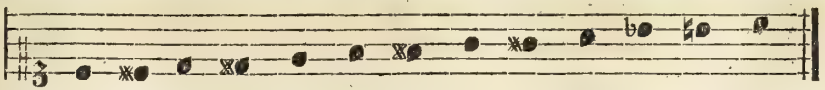
Es sind ihrer dreyerley: 1) Genus diatonicum, oder Scala diatonica, wenn die Töne durch zwey ganze, einen halben, und durch drey ganze, einen halben, in die Octave fortschreiten. Als:



und so weiter, durch alle Töne in der Octave.

2) Genus

2) Genus chromaticum, wenn die Fortschreitung von halben Ton zu halben Ton geschieht.



3) Genus enharmonicum, wenn außer diesen zwey vorhergehenden Klanggeschlechtern noch andere Töne vorkommen, die zwar auf dem Claviere nicht sichtbar sind, dennoch aber in der Schreibart und der Harmonie, auch auf etlichen andern Instrumenten sich von jenen unterscheiden. Als:

Hier ist des gegen cis, ges gegen fis, ais gegen b, gis gegen as, ein enharmonisches Intervall.

§. 3.

Hier wird mancher denken, sind denn das auch Intervallen die gar nicht auf dem Claviere existiren? Allerdings, ob man gleich zur übermäßigen Quarte und falschen Quinte, so auch zur übermäßigen Sexte und kleinen Septime nur eine Taste auf dem Claviere hat, so sind sie doch in Ansehung der Harmonie sehr von einander unterschieden. Man sehe nur den Intervallenplan an, so wird man auf die zwanzig Intervallen in dem Bezirk einer Octave finden, da doch nur zwölf Tasten dazu vorhanden sind. Ja die Liebhaber gelehrter Kleinigkeiten, haben noch eine ungeheure Menge papierner Intervallen erfunden. Mit solchen musikalischen Monaden will ich meine Leser nicht beschweren. Ich habe deswegen nur diejenigen angegeben, die in der Harmonie gebräuchlich sind.

§. 4.

Es sollten freylich mehr Töne auf dem Claviere seyn, um auch nur die gebräuchlichsten Intervallen zu haben. Man hat auch ehedem Claviere gehabt, wo Subsemitonia waren, welche die enharmonischen Intervallen vorstellen sollten. Allein man hat gefunden, daß die Ausübung dadurch sehr beschwerlich gemacht wurde, deßwegen hat man sie wieder abgeschaffet, und dafür eine gute gleiche Temperatur eingeführet, wo alle zwölf halbe Töne gleich weit von einander entfernet sind. Es ist wahr, einige wenige Tonarten sind bey der neuen Temperatur nicht so rein, wie bey der alten: hingegen waren bey der alten die meisten falsch, und etliche, z. E. e Dur, h Dur, fis Dur u. s. w. gar nicht zu gebrauchen, die aber nach dem heutigen, so gut und rein sind, wie die andern.

§. 5.

Man muß also in Ansehung der Intervallen auf dem Claviere öfters quid pro quo nehmen. Genug, der Unterschied ist bey Singestimmen, Bogen- und Blasinstrumenten wirklich da, und auf dem Claviere sind sie aus der harmonischen Verbindung zu erkennen.

Das fünfte Capitel.

Von den Tonarten. (Modis.)

§. 1.

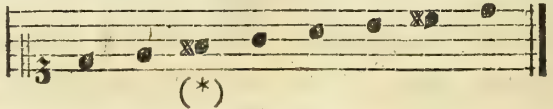
Eine Tonart, modus, ist eine Reihe von Tönen, so in einem musikalischen Stücke zum Grunde liegen.

§. 2.

Es sind zweyerley Tonarten: 1) Modus durus vel maior, die harte Tonart, oder mit einem Worte Dur. 2) Modus mollis vel minor, die weiche Tonart, oder Moll.

§. 3.

Alle Durtöne haben die scalam diatonicam zum Grunde, und unterscheiden sich von den Molltönen durch die Terz, welches hier allezeit die große ist. (*).



(*)

§. 4.

Die Molltöne hingegen haben eine andere Tonleiter. Diese steigt durch einen ganzen, einen halben, vier ganze, einen halben Ton in die Octave. Beym Heruntersteigen aber, beobachtet sie eine andere Ordnung; sie fällt nämlich, der Vorzeichnung gemäß, durch zwey ganze, einen halben, zwey ganze, einen halben und einen ganzen Ton herunter in die Octave. Sie haben die kleine Terz. (*)

(*)

§. 5.

§. 5.

Die **Molltöne**, steigen also durch die **große Sext** und **Septime**, die der Vorzeichnung nach nicht da sind, sondern durch Versetzungszeichen müssen gemacht werden, und fallen durch die **kleine Sext** und **Septime**, in die Octave. Doch geschieht auch die Fortschreitung zuweilen durch die **kleine Sext** und **große Septime**.

§. 6.

In den ältern Zeiten hatten die Tonarten nach verschiedenen Landschaften Griechenlandes ihre Benennungen, so wie es noch in der Baukunst ist, als: die **Jonische**, **Dorische**, **Lydische**, **Phrygische** u. s. w. Wovon noch verschiedene Unterabtheilungen waren. Die Verehrer des Alterthums machen auch noch großen Lerm davon. Allein sie finden bey der heutigen Musik gar nicht mehr statt, und man hat nur zwey, nämlich **Dur** und **Moll**. Einige Kirchengesänge sind noch nach den alten Tonarten verfertiget.

Das sechste Capitel.

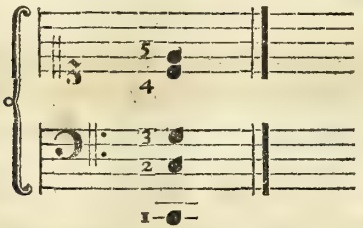
Vom harmonischen Dreyklange. (Triade harmonica.)

§. 1.

Der **harmonische Dreyklang**, oder der **Hauptaccord**, ist, wie wir schon im vorigen Capitel gesehen haben, zweyerley: 1) Trias harmonica perfecta, der **vollkommene Dreyklang**, oder der **Hauptaccord** mit der großen Terz. 2) Trias harmonica minus perfecta, der **unvollkommene Dreyklang**, oder der **Hauptaccord** mit der kleinen Terz.

§. 2.

Trias harmonica perfecta, oder der **Duraccord**, ist der vollkommenste Zusammenklang in der Musik. Er besteht aus der **Octave**, **reinen Quinte** und **großen Terz** eines jeden Grundtons. Diesen bringt selbst die Natur des Klanges durch die Erzitterung einer einzigen Saite hervor. Denn diese giebt, wie wir im ersten Capitel gesehen haben, in ihrer Ordnung folgende Töne an.



Anmerkung. Dieses Capitel ist schon in dem vorhergehenden enthalten; denn es ist einerley, ob ich sage, modus maior, oder trias perfecta. Um aber dessen Ursprung zu erklären, und die Accorde überhaupt kennen zu lernen, ist dieses Capitel beygefüget.

§. 3.

Es ist merkwürdig, daß, wenn man durch das Verhältniß 3 : 4 : 5. so den harmonischen Dreyklang giebt, mit geraden Linien einen Raum einschließt, so bekommt man einen recht winklichten Triangel. Und eben dieses vollkommenste Verhältniß in der Musik, ist auch das vollkommenste in der Baukunst.

§. 4.

Trias harmonica minus perfecta, oder der **Mollaccord**, ist nicht so vollkommen als der erste, wegen seiner Terz, welches hier die kleine ist; sein Verhältniß geht weit von der Einheit ab, und läßt sich nicht durch einzelne Zahlen ausdrücken, sondern es stehet im folgenden Verhältnisse: e $\overline{e}$ $\overline{g}$ $\overline{h}$ $\overline{\overline{e}}$

5 : 10 : 12 : 15 : 20.

§. 5.

Der Hauptaccord, wird im Accompagnement, zu jeder Grund- oder Baßnote, wo keine Zahlen darüber stehen, nach Anleitung der Vorzeichnung, entweder **Dur** oder **Moll**, gegriffen. Die übrigen Griffe werden mit Zahlen angedeutet. Ein ♯ einzeln über einer Baßnote, bestimmet den Accord mit der großen Terz; ein b die kleine Terz, ein ♮ bestimmt in den ♯ Vorzeichnungen die kleine, und in den b Vorzeichnungen die große Terz; oder auch, es wiederruft die durch ein ♯ oder b gemachten zufälligen Terzen.

§. 6.

§. 6.

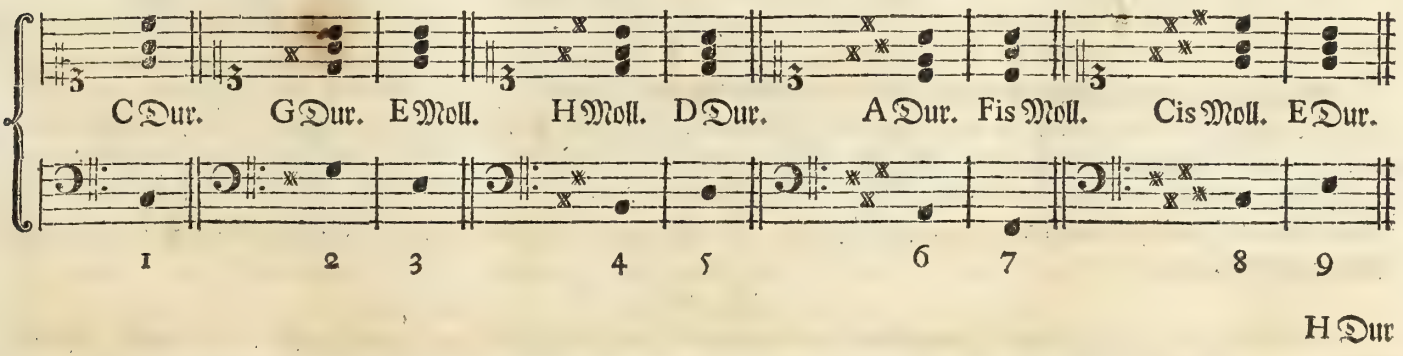
Wesentliche Töne, (soni naturales) sind diejenigen, welche durch die Vorzeichnung schon da sind. Zufällige Töne, (soni accidentales) hingegen, sind diejenigen so außer denen natürlichen oder wesentlichen, durch ein Versetzungszeichen gemacht werden.

§. 7.

Es sind also nur zwey Tonarten, oder Hauptaccorde: 1) Dur, und 2) Moll. Da nun die Octave zwölf Klänge enthält, so folget, daß 24 Accorde seyn; nämlich 12 Dur und 12 Moll. Diese muß ein Anfänger wohl inne haben, ehe er zu den Signaturen schreitet.

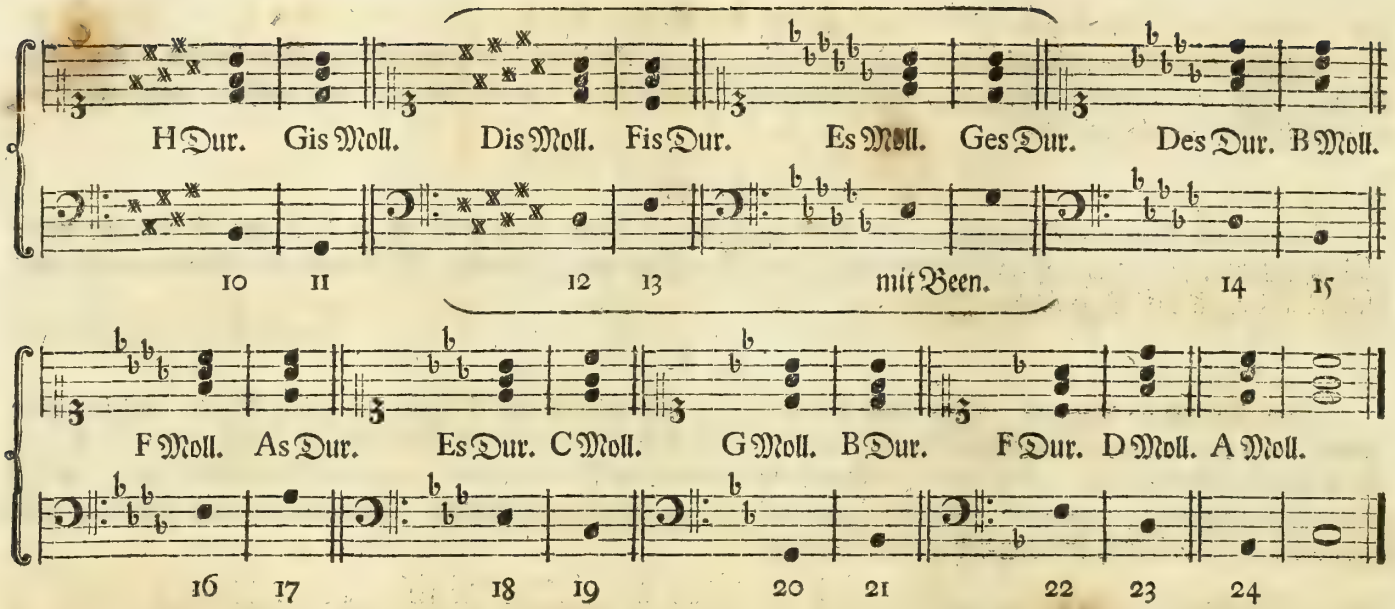
§. 8.

Hier sind die 24 Accorde. Man wird dabey sehen, wie allemal der Durton mit seiner Sexte, welches aber allezeit Moll ist, einerley Vorzeichnung habe, und daß bey den ♯ Vorzeichnungen, allemal vor septima modi (*) ein neues ♯, hingegen bey den b Vorzeichnungen vor quarta modi ein neues b hinzu gefügt werden muß, um die diatonische Tonleiter zu machen. Man muß aber von f Dur rücklings anfangen, sonsten müßte man sagen, es gehe allezeit ein b in der Vorzeichnung vor quarta modi ab.



H Dur

(*) Septima modi. Dieses ist die Septime eines jeden Tons den ich zum Grunde annehmen will.



§. 9.

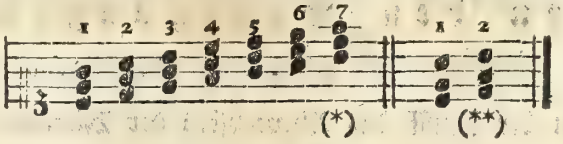
Man muß hierbey nicht glauben, daß die vorgeschriebenen Accorde just so, und nicht anders könnten gegriffen werden; nein, sondern man kann von den drey Intervallen, woraus der Hauptaccord gegen den Grundton bestehet, eins oben nehmen, welches man will, es bleibt immer derselbige Accord. Man muß die Accorde in ihren drey verschiedenen Lagen, nämlich, da 1) die Terz, 2) die Quinte, 3) die Octave oben lieget, wohl innen haben und sich dabey für das Springen mit der rechten Hand hüten, und eine regelmäßige Fortschreitung beobachten, wie wir in der Folge sehen werden.

§. 10.

Es ist noch ein brauchbarer Hauptaccord, nämlich, Trias deficiens. Ob dieser schon die falsche Quinte statt der reinen hat, so wird er doch als ein Lückenbüßer unter den beyden vorhergehenden gebraucht, und ist in der Quintenfortschreitung des Basses unentbehrlich, wie das zweyte Exempel im neunten Capitel (a) zeiget. Er ist in

der

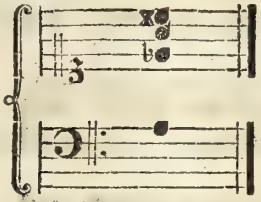
der diatonischen Folge bey den Durtönen der siebende (*), bey den Molltönen der zweyte (**). Er wird im Accompagnement mit 5b, oder besser mit 5, bezeichnet; denn 5b bedeutet öfters $\frac{6}{5b}$.



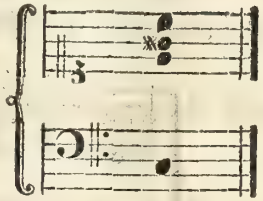
§. 11.

Einige fügen noch hinzu:

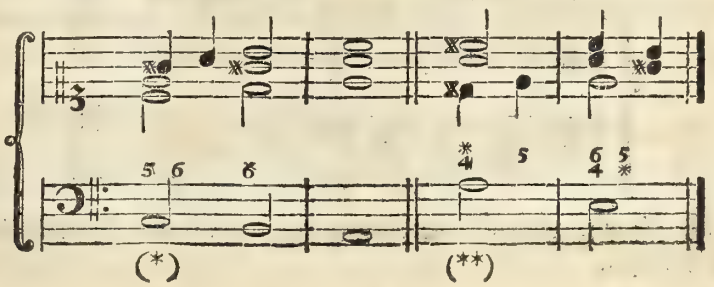
1) Triadem mancam.



2) Triadem superfluam.



Diese möchte ich nicht gerne für Accorde ausgeben, die als Hauptaccorde, das ist, frey und unaufgelöst könnten gebraucht werden; sondern wenn ja der zweyte gebraucht wird, so muß die 5 als eine Dissonanz resolviren (*). Der erste ist ein musikalisches Unding. Es kommen wohl Fälle in der Harmonie vor, wo man diesen Accord braucht, aber mit einem xd, wo bleibt aber die Quinte es? darum ist es auch kein consonirender Accord, sondern xd, muß als die übermäßige Quarte, welches ja eine Dissonanz ist, hinauf die Quinte resolviren (**).



Das siebende Capitel.

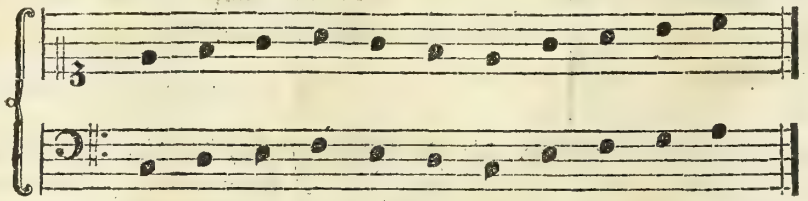
Von den Bewegungen.

§. 1.

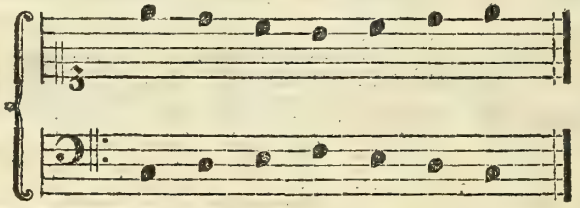
Motus, die Bewegung, ist in der Musik das Abwechseln der Klänge, entweder in die Höhe oder in die Tiefe.

§. 2.

Es sind ihrer dreyerley: 1) Motus rectus, die gerade Bewegung, wenn zwey Stimmen zugleich auf und abgehen.

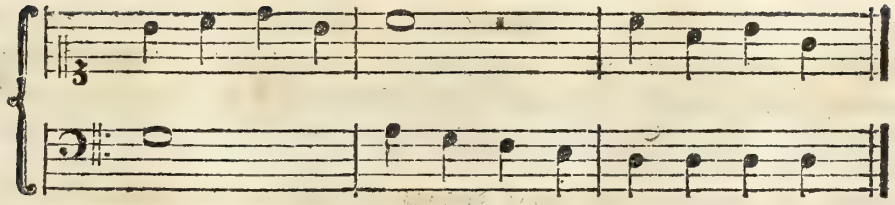


2) Motus contrarius, die Gegenbewegung, wenn sich zwey Stimmen auf eine ganz widrige Art, entweder gegen einander, oder aus einander bewegen.



3) Motus obliquus, die schiefe, oder Seitenbewegung; wenn eine Stimme ruhet, oder auf einem Tone anschlägt, und die andere sich beweget.

§. 3.



§. 3.

Einige fügen noch den **motum mixtum** hinzu; allein dieser ist nur eine Zusammensetzung der vorhergehenden, und also kein neuer motus.

§. 4.

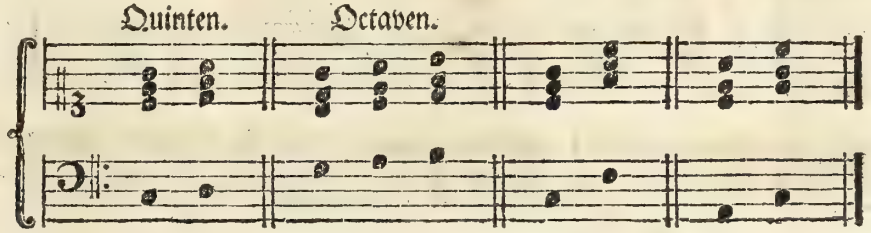
Von diesen dreyen Arten, ist der **motus contrarius** der sicherste beym Accompagnement; hingegen beym motu recto muß man sehr behutsam gehen, wenn man keine Fehler machen will.

Das achte Capitel.

Von den fehlerhaften Fortschreitungen.

§. 1.

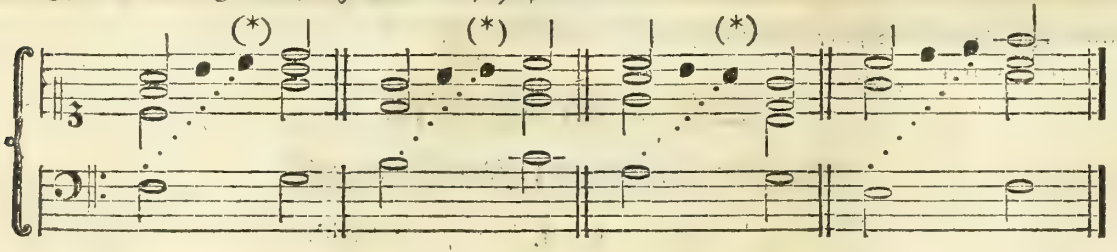
Eine fehlerhafte Fortschreitung ist: 1) Wenn zwey oder mehr vollkommene Consonanzen stufenweise, oder auch sprungweise motu recto in den äußersten Stimmen auf einander folgen. Als:



§. 2.

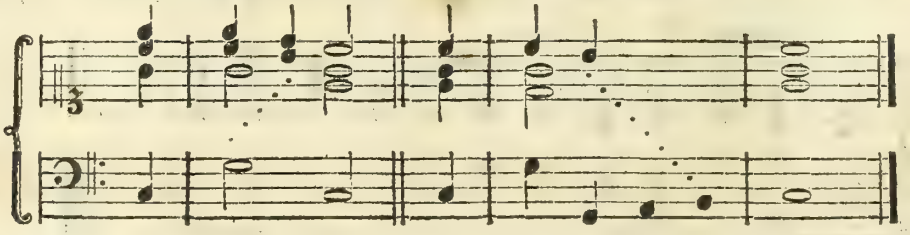
Dergleichen Verſehen heißt man Quinten und Octaven machen. Es ſind die gröbſten Schnitzer in der Muſik. Die Herren Modecompoſiten ſind zwar über dergleichen Kleinigkeiten weg; hingegen gründliche Compoſiten und geſunde Ohren, verabſcheuen dergleichen Schulſchnitzer allezeit; und einem Anfänger iſt um ſo weniger zu rathen, dieſer neuen Mode zu folgen. Wo aber unisono, oder all'ottava ſtehet, da hat der Compoſiſt mit allem Vorbedacht Octaven geſetzet, und der Accompagniſt begleitet die Baßnoten mit der rechten Hand in der Octave, bis wieder Ziffern kommen, oder das Wort accompagnemento da ſtehet.

2) Entſtehet eine fehlerhafte Fortſchreitung, wenn man von einem unvollkommenen Intervalle zu einem vollkommenen motu recto fortſchreitet. Unmittelbar iſt es kein ſichtbarer Fehler, denn es folgen ja keine zwey vollkommene Conſonanzen. Wenn man aber den Zwiſchenraum der Oberſtimme ausfüllet, ſo entſtehet hieraus eine fehlerhafte Fortſchreitung, durch zwey vollkommene Conſonanzen (*). Dergleichen Ausfüllung, von einem Intervalle zum andern, heißt tranſitus.



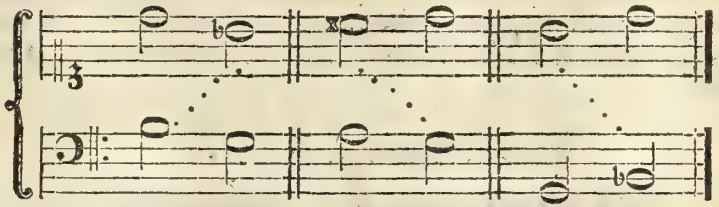
§. 3.

Bey Cadenzen ſind folgende erlaubt:



3) Ent-

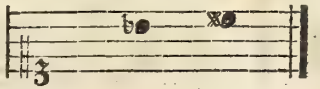
3) Entstehet eine fehlerhafte Fortschreitung, wenn zwey auf einander folgende Töne, in die Queere einen Uebellaut verursachen.



Dieses heißt man relatio non harmonica, eine unharmonische Verhältniß.

§. 4.

Der Schritt, in die übermäßige Secunde, gehöret zwar auch unter die relationes non harmonicas; er wird aber gleichwohl öfters gebraucht. Z. E.



Folgende Sprünge sind auch zu vermeiden.

Unterwärts aber passiren sie.

§. 5.

Jedoch die Mode hat auch beynahe diese Regeln verdrängt, und wer weiß, was sie noch verdrängen wird, weil die meisten glauben, ein gutes Genie bedürfe gar keiner Regeln. Daher soll öfters die größte Härte für eine Schönheit passiren.

§. 6.

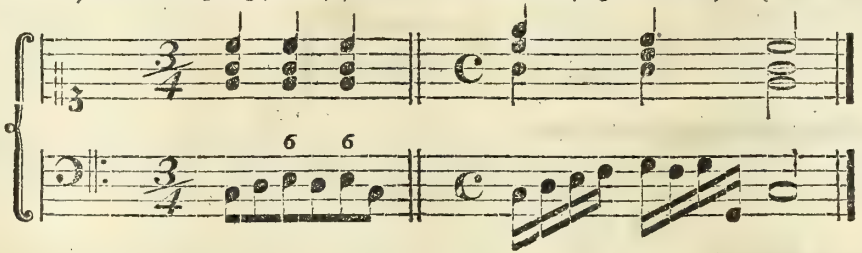
Im vorhergehenden wird vieles vorgekommen seyn, das einem Anfänger schwer fallen wird zu verstehen; er darf sichs aber auch nicht befremden lassen, es ist allerdings vieles davon zu gelehrt für ihn. Er kann es unterdessen übergehen, bis seine Einsicht so weit geht, daß er es verstehen kann. Weil es hieher gehöret, so habe ich es nicht übergehen können. Wir gehen nun weiter.

Das neunte Capitel.

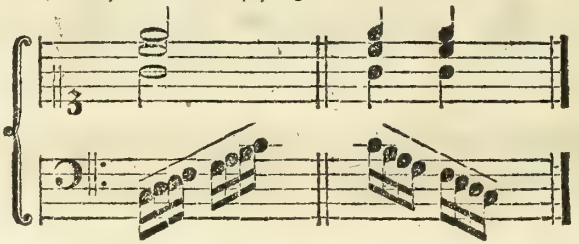
Vom Accompagnement insbesondere.

§. 1.

Was das Accompagnement überhaupt sey, haben wir schon im zweyten Capitel gesehen. Insbesondere ist noch folgendes anzumerken: 1) Jede Note hat gar selten ihr eigenes Accompagnement, sondern es gehen nach Beschaffenheit der Noten und ihrer Bewegung, verschiedene als unaccompagnirt durch. Z. E.

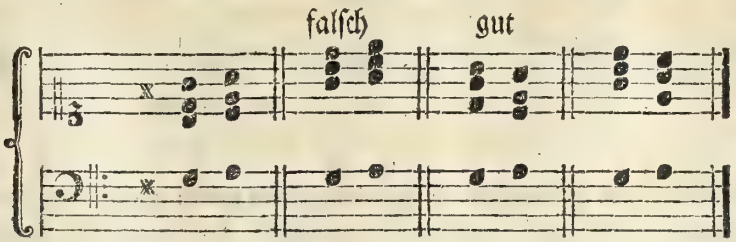


2) Ein —— über Baßnoten bedeutet, daß solche entweder durchgehen, oder auch, daß man das zuletzt da gewesene Accompagnement, noch einmal anschlagen kann.

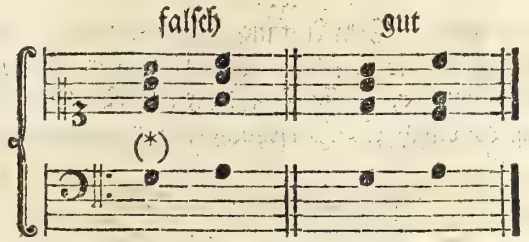


3) Wenn

3) Wenn zwey, oder mehr Accorde stufenweise auf einander folgen, so muß man nothwendig den motum contrarium in den äußersten Stimmen in Acht nehmen, um Quinten und Octaven zu vermeiden.



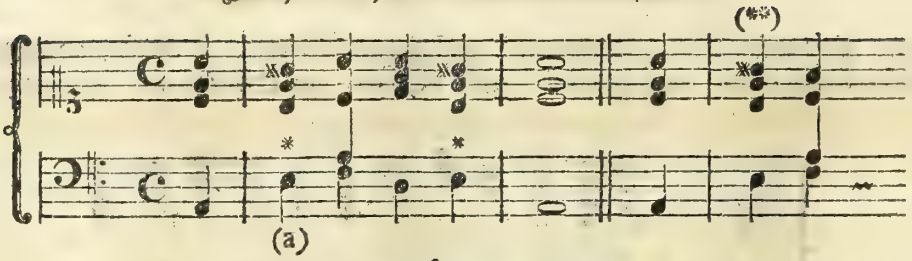
Will man aber doch zwey Accorde, motu recto, stufenweise accompagniren, so muß man die Terz oben nehmen, und beym zweyten, die Octave in der Mitte weglassen, und davor die Terz verdoppeln, sonst macht man in den beyden Unterstimmen Quinten (*).



In den Molltönen ist dieses eine Nothwendigkeit; wenn nämlich die quinta modi den Duraccord hat, und einen halben Ton über sich steiget (a). Wollte man auch hier den motum contrarium brauchen, so wären zwar in den äußersten Stimmen keine Quinten und Octaven, aber der Schritt in die übermäßige Secunde, beleidiget doch die Ohren (**).

§. 2.

(*) In den Mittelstimmen, sind Quinten und Octaven, zumal bey einem vollstimmigen Accompagnement nicht allezeit zu vermeiden. Man muß deswegen manchmal etliche mit durchschleichen lassen. Nur bey einer schwachen Musik nehme man sich dafür in Acht.



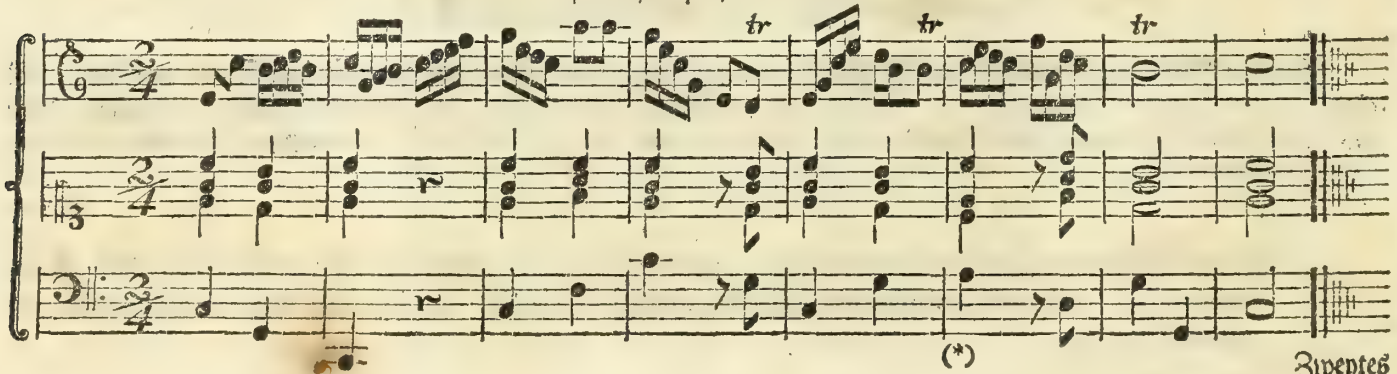
§. 2.

Bey den Molltönen ist überhaupt zu merken, daß deren quinta modi allezeit mit dem Duraccorde accompagnirt werde; ob sich schon der Vorzeichnung nach, die kleine Terz angiebt. Es wäre denn, daß andere Signaturen darüber stünden. Dieses kommt daher, weil die große Terz von der Quinte die septima modi ist, welche sowohl in modo maiori, als minori, im Aufsteigen, nur einen halben Ton vom Haupttone seyn muß, wie wir schon im fünften Capitel §. 4. gesehen haben. Denn ohne der großen Terz im Quintenaccorde, kann man keinen ordentlichen Schluß machen.

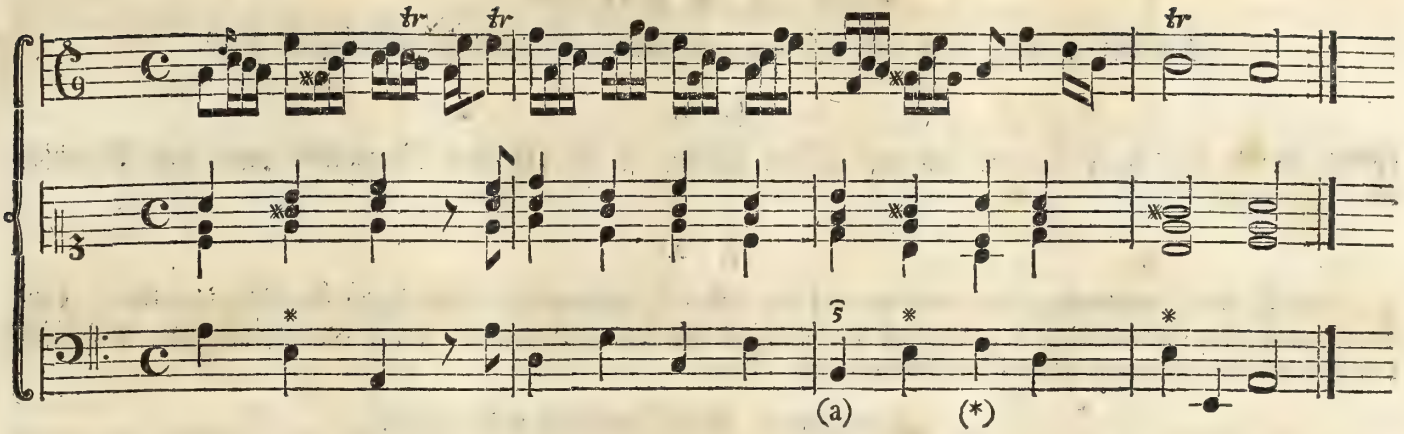
§. 3.

Wir schreiten nun zur Ausübung selbst. Den Anfang sollen ein paar Exempel über den Hauptaccord in beyderley Tonarten machen. Die oberste Linie ist die Melodie, welche auf der Violine oder Flöte kann gespielet werden; die beyden untersten sind das Accompagnement. Alle Intervallen werden der Vorzeichnung gemäß gegriffen. Soll eine Veränderung vorgehen, so muß es durch ein Versetzungszeichen angedeutet werden, wie wir schon im dritten Capitel §. 11. gesehen haben.

Erstes Exempel, über Dur.



Zweytes Exempel, über Moll.



§. 4.

Es ist nicht gemeynet, als ob man die Accorde nur auf die vorgeschriebene Art accompagniren müsse. Nein! sondern man kann auch andere Intervallen oben nehmen; wenn man nur eine regelmäßige Fortschreitung beobachtet. Bey (*) ist die dritte Regel §. 1. angebracht. Und bey (a) sieht man, wie Trias deficiens bey einer Quintenfortschreitung unentbehrlich ist.

§. 5.

Wo also nichts über einer Hauptnote steht, da wird der, der Vorzeichnung gemäße Accord, entweder Dur oder Moll gegriffen. Was die Zeichen × b ♮ einzeln bedeuten, ist schon im sechsten Capitel §. 5. gesagt worden. Wenn 8. 5. 3. einzeln, oder zwey davon, über einer Note stehen, so bedeutet es ebenfalls den Accord. Wir gehen nun weiter zur Sextenharmonie.

Das zehnte Capitel.

Von der Sexte, und von der Quinte, wo die Sexte nachgeschlagen wird.

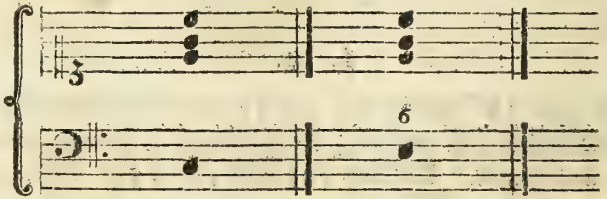
§. 1.

Die Sexte hat ihren Namen von der sechsten Stelle, so sie auf dem Notenplane gegen den Grundton einnimmt.

§. 2.

Sie ist eine Consonanz, und entstehet aus der ersten Versetzung oder Umkehrung des Hauptaccords. Eine Versetzung oder Umkehrung ist: wenn ich ein Intervall aus den Oberstimmen der Grundstimme gebe, und dafür den Ton der Grundstimme in die Oberstimmen setze. Als:

Hauptaccord. Erste Versetzung in die Sexte.



Die Töne bleiben unter sich einerley. Im ersten Accorde war c durch die Octave verdoppelt, hingegen im zweyten ist es e. Nur in Ansehung des Basses, der seinen Ort verändert, bekommen die Intervallen eine andere Lage.

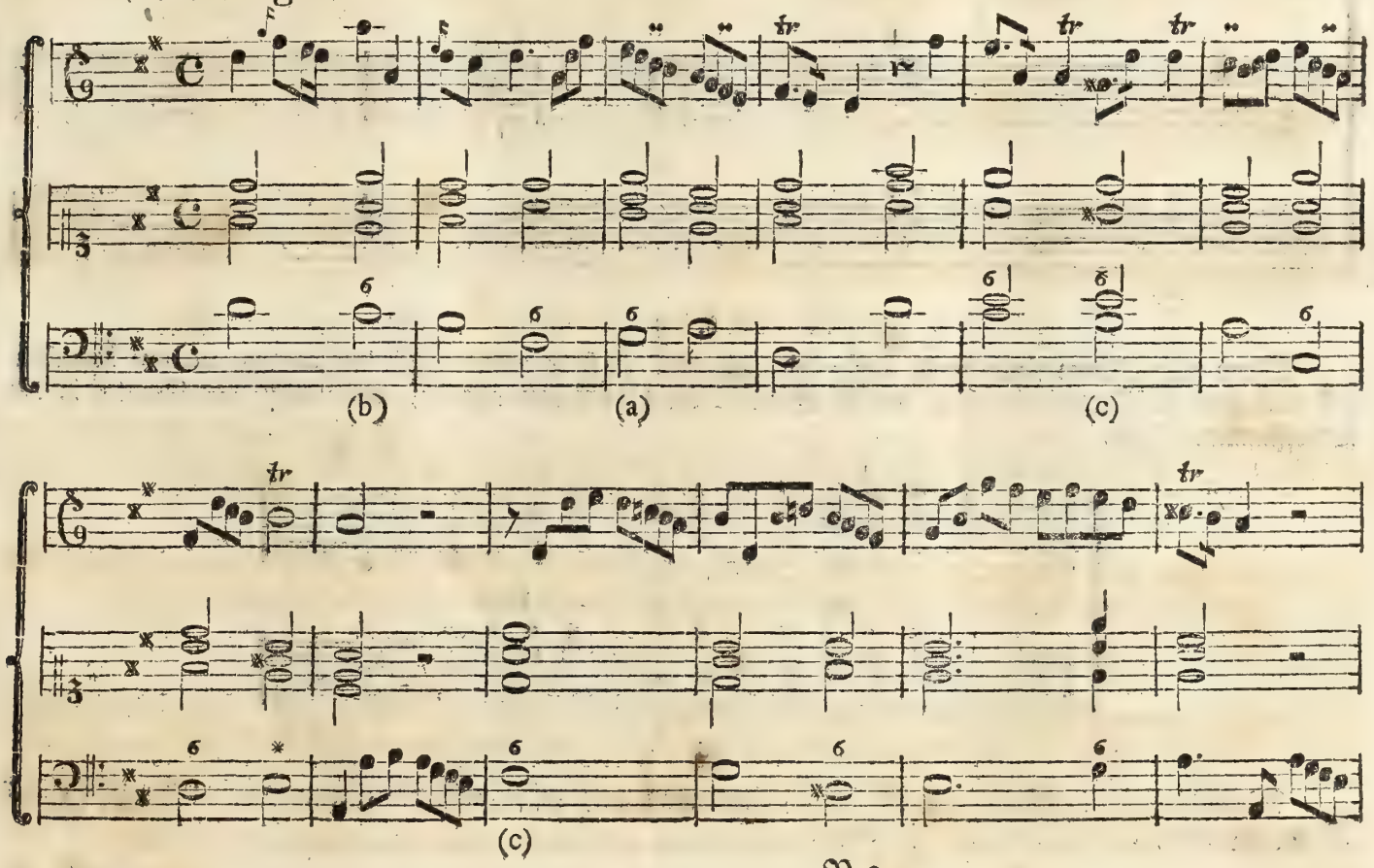
§. 3.

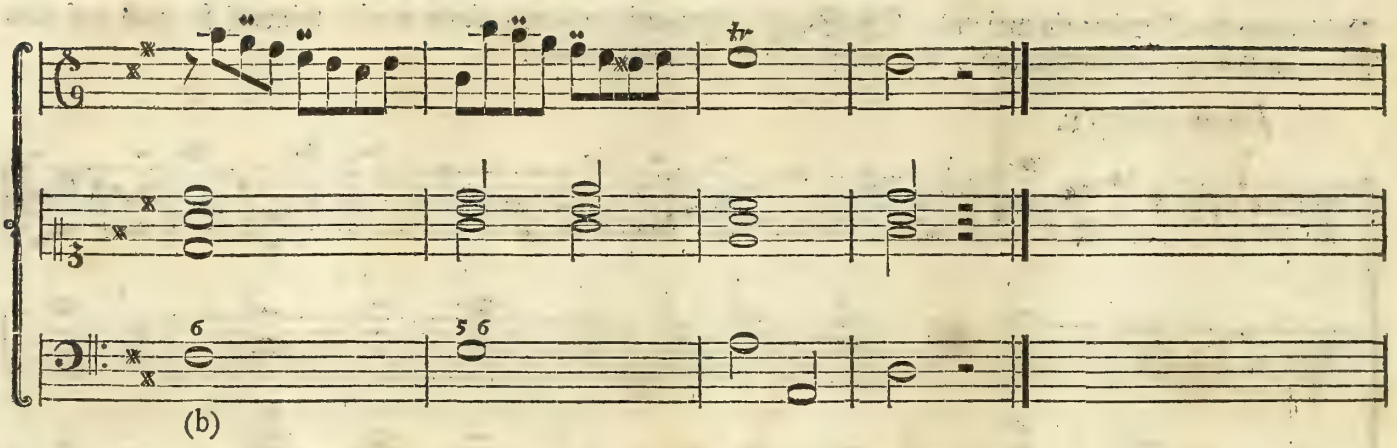
Es sind dreyerley Sexten: 1) die kleine, 2) die große, und 3) die übermäßige. Die letzte ist eine Dissonanz. Die Sexte wird mit 6 bezeichnet, man greift dazu 8 (a), auch kann man nach Beschaffenheit die 3 (b) oder 6 (c) verdoppeln, das ist, die Octave dazu nehmen. Das Semitonium modi sowohl, als das Semitonium der Nebentonarten, lieben eine Verdoppelung. (b) Die vergrößerten Sexten aber, klingen zu hart, wenn sie verdoppelt werden. Man nimmt auch gerne zur großen Sexte und kleinen Terze die Quarte. (c) Wovon in den

Versetzun-

Besetzungen der Septime ein mehrers. Die Sexte gehöret auf tertia und sexta modi; wiewohl sie auch auf allen Tönen eines modi vorkommen kann, wie aus folgendem Exempel erhellet.

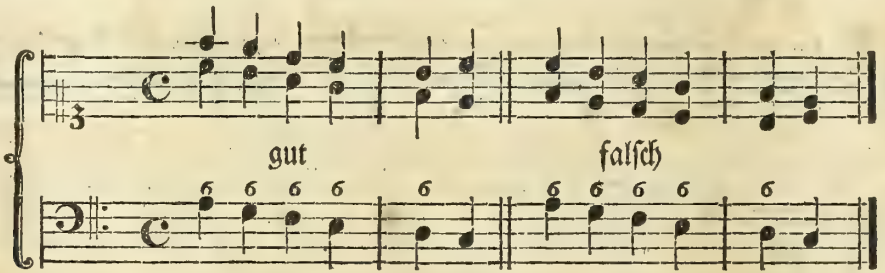
Poco allegro.





§. 4.

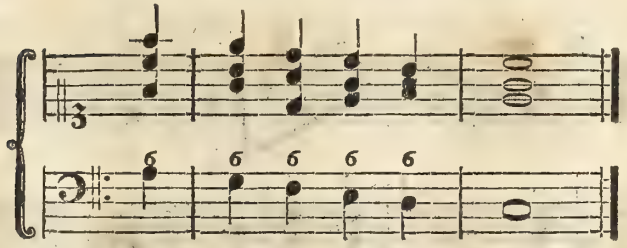
Wenn viele Sexten stufenweise auf- und absteigen, so kann man füglich den motum rectum brauchen, nur muß man die Octave weglassen, und die Sexte in der Oberstimme nehmen, sonst macht man Quinten in den Oberstimmen. Z. E.



§. 5.

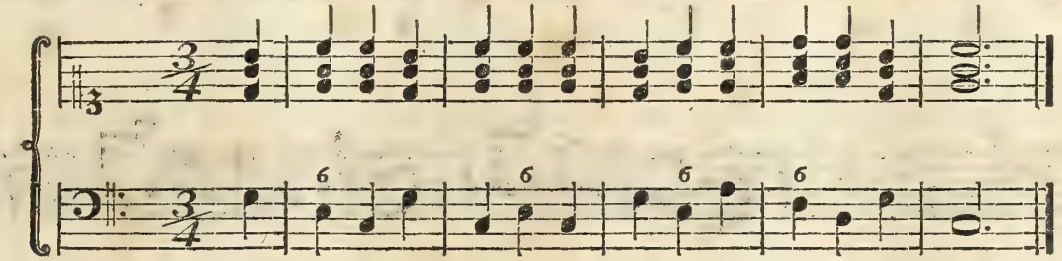
Wenn die Töne langsam einher schreiten, so kann man auch auf folgende Art accompagniren; bey geschwinder Bewegung aber, ist das vorige Exempel besser.

§. 6.



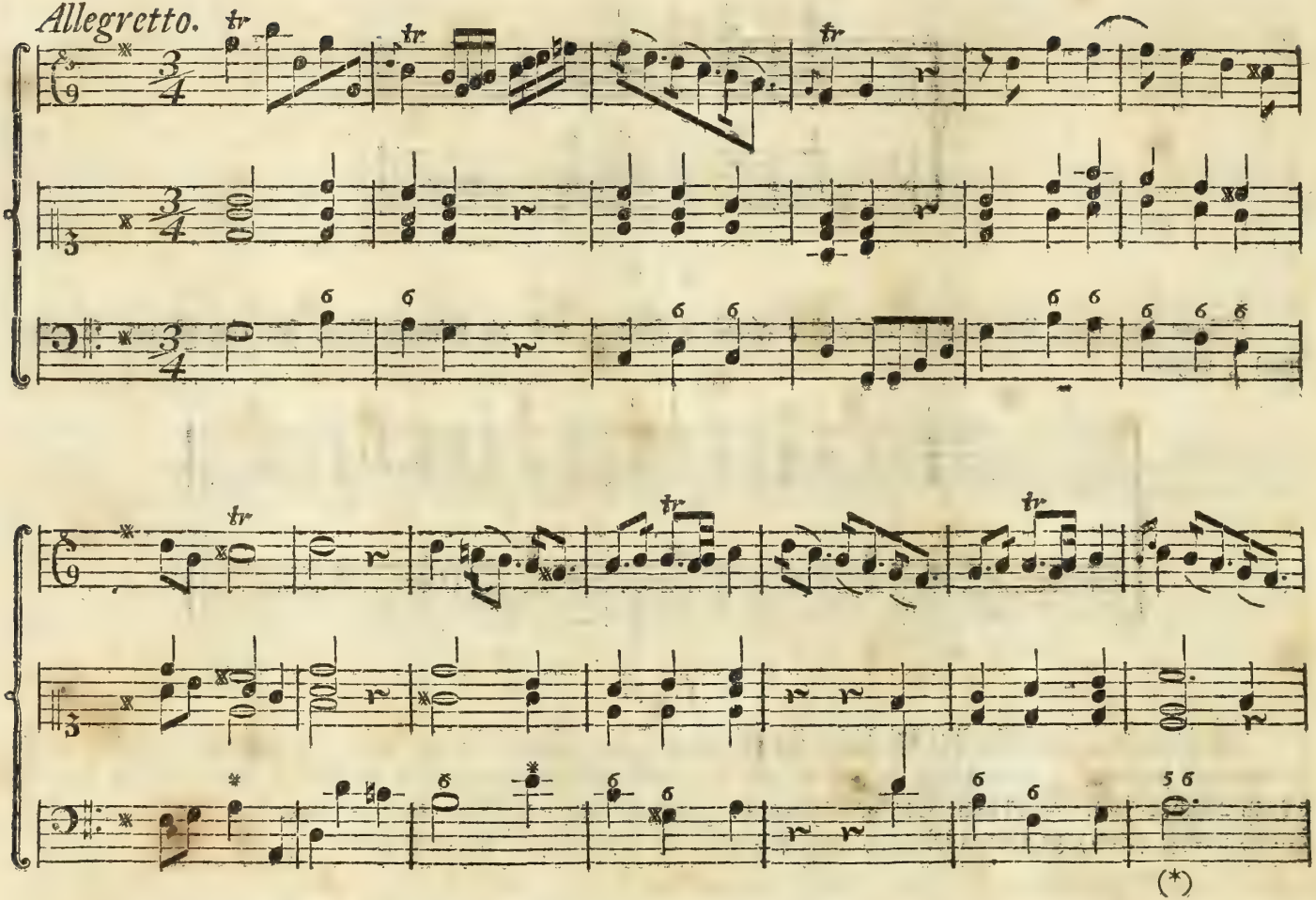
§. 6.

Wenn der Baß Terzenweise auf- oder abwärts springt, und die mittelste Note hat eine Sexte, so greift man § dazu.

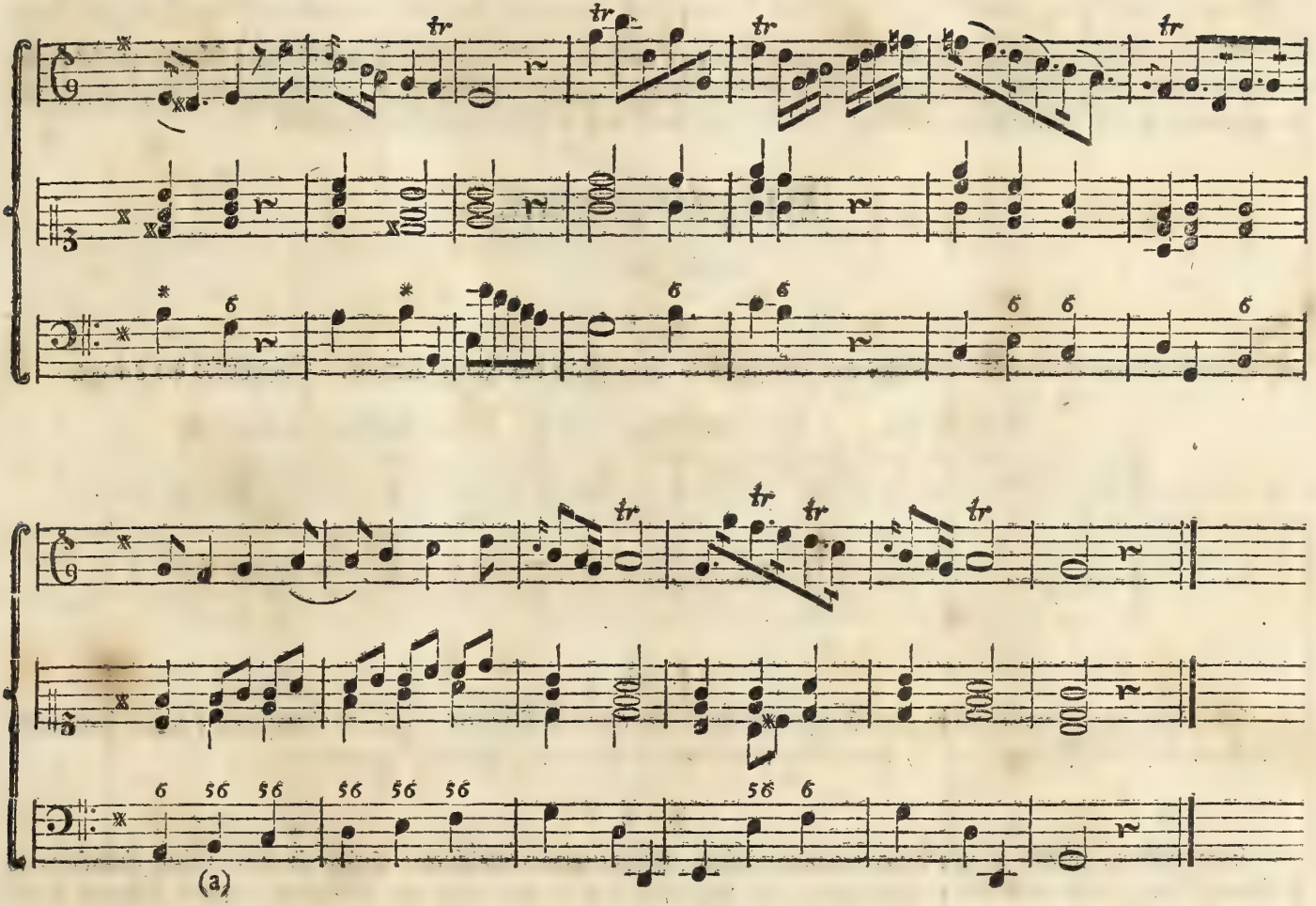


§. 7.

Noch ist hier anzumerken die **Quinte**, wo die Sexte nachgeschlagen wird, 56. Kommt sie einzeln vor, so nimmt man nebst der 3, die 8 dazu; kommt sie aber bey einem stufenweise gehenden Basse vor, so kann man nur die 3 dazu nehmen (a). Will man aber die Octave zur vierten Stimme nehmen, so muß sie in der Mitte seyn. Von denen, von §. 4. an, gegebenen Regeln, wird folgendes Exempel mehr Erklärung geben.



(*) Dieser Fall, wo die zweyte Ziffer auf dem Werthe des Punctes angeschlagen wird, soll im künftigen Capitel erkläret werden.



§. 8.

§. 8.

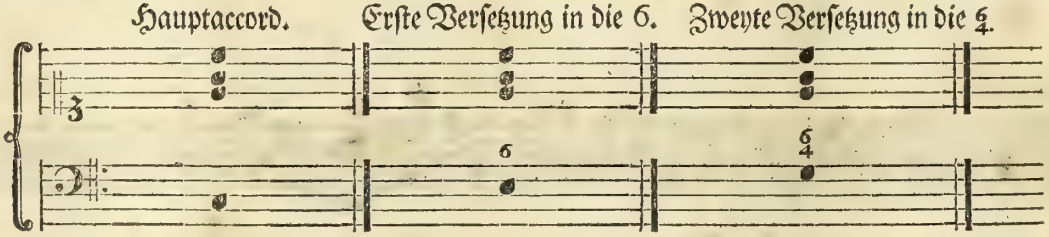
Dieses wird hinlänglich seyn, die Sextenharmonie zu erklären. Wenn man sie auf die vorgeschriebene Art kann, so nehme man andere Intervallen oben, und beobachte eine regelmäßige Fortschreitung, damit man sich nicht mechanisch an einerley Lage der Intervallen gewöhne. Dieses gilt auch in der Folge von allen Exempeln.

Das eilfte Capitel.

Von der $\frac{6}{4}$.

§. 1.

Dieser Sextquartenaccord entstehet aus der zweyten Versetzung des Hauptaccords. Es gehöret die 8 dazu.



§. 2.

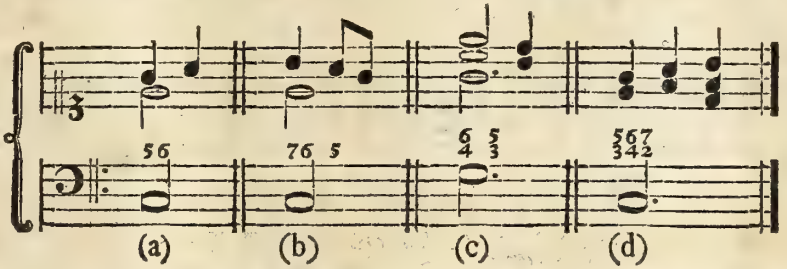
Er gehöret auf quinta modi, und kommt durchgehend, (in tranſitu) wie auch mit $\frac{5}{3}$ resolviret vor. Im ersten Falle kann er für consonirend gelten, im andern aber wird er wie eine Dissonanz tractiret.

§. 3.

Die Ziffern, welche gerade unter einander stehen, schlägt man zugleich an; stehen sie aber neben einander, so werden sie auch nach einander angeschlagen; und zwar also: wenn eine Baßnote von zwey gleichen Theilen zwey Ziffern neben einander über sich hat, so bekommt eine jede davon die Hälfte von der Währung der Note (a).

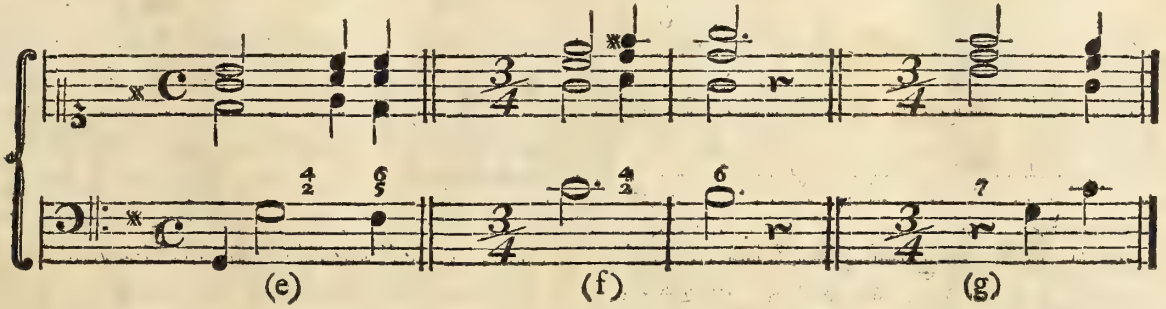
Hat

Hat aber eine ſolche Note drey Ziffern neben einander über ſich, ſo bekommt die erſte Ziffer die Hälfte von der Währung der Note, und die übrigen beyden bekommen die andere Hälfte zu gleichen Theilen (b). Hat eine Note von drey Theilen zwey Ziffern neben einander über ſich, ſo bekommt die erſte zwey Theile, und die andere den dritten (c). Stehen aber drey Ziffern neben einander über einer ſolchen Note, ſo bekommt jede Ziffer ein Drittel (d).



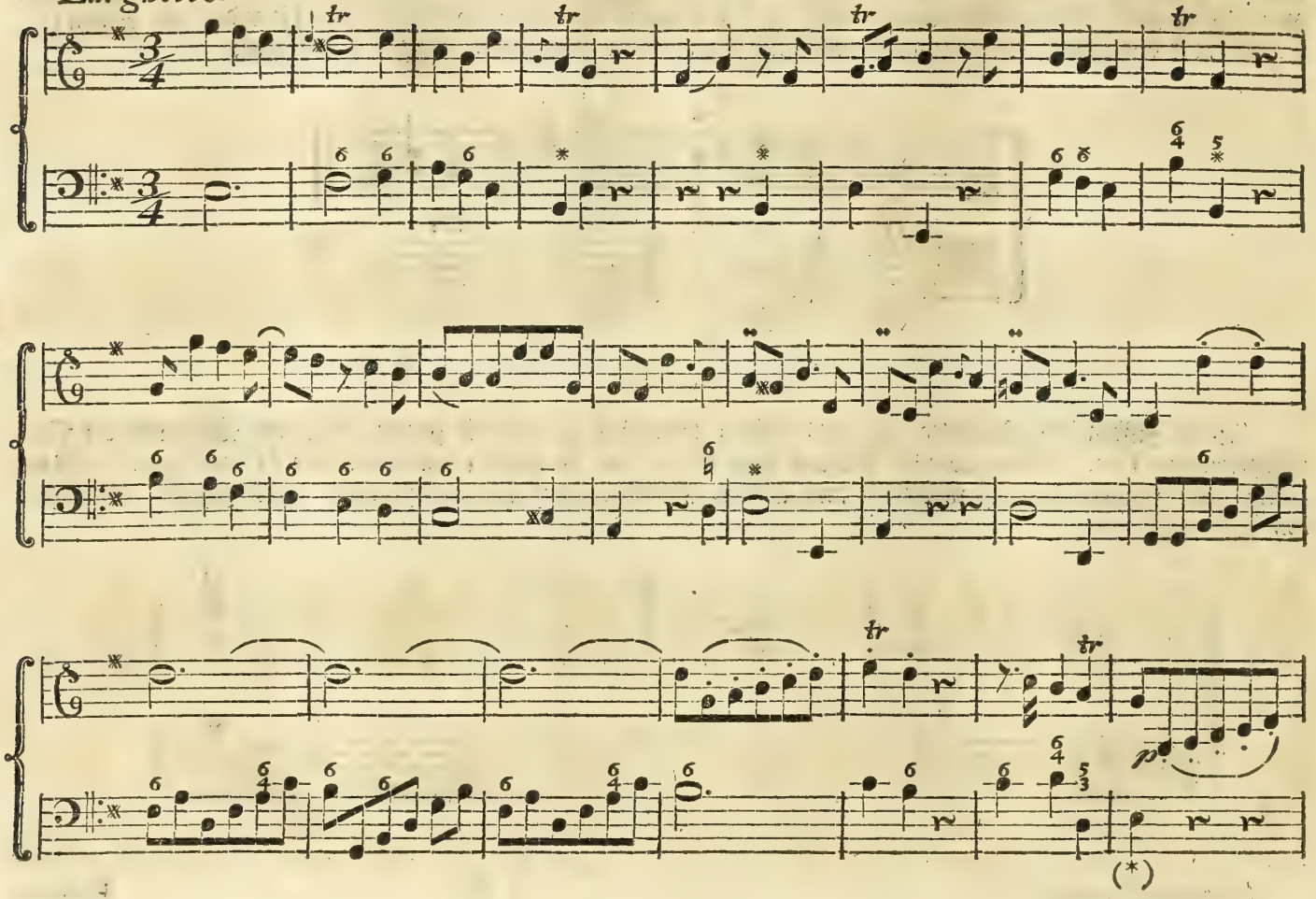
§. 4.

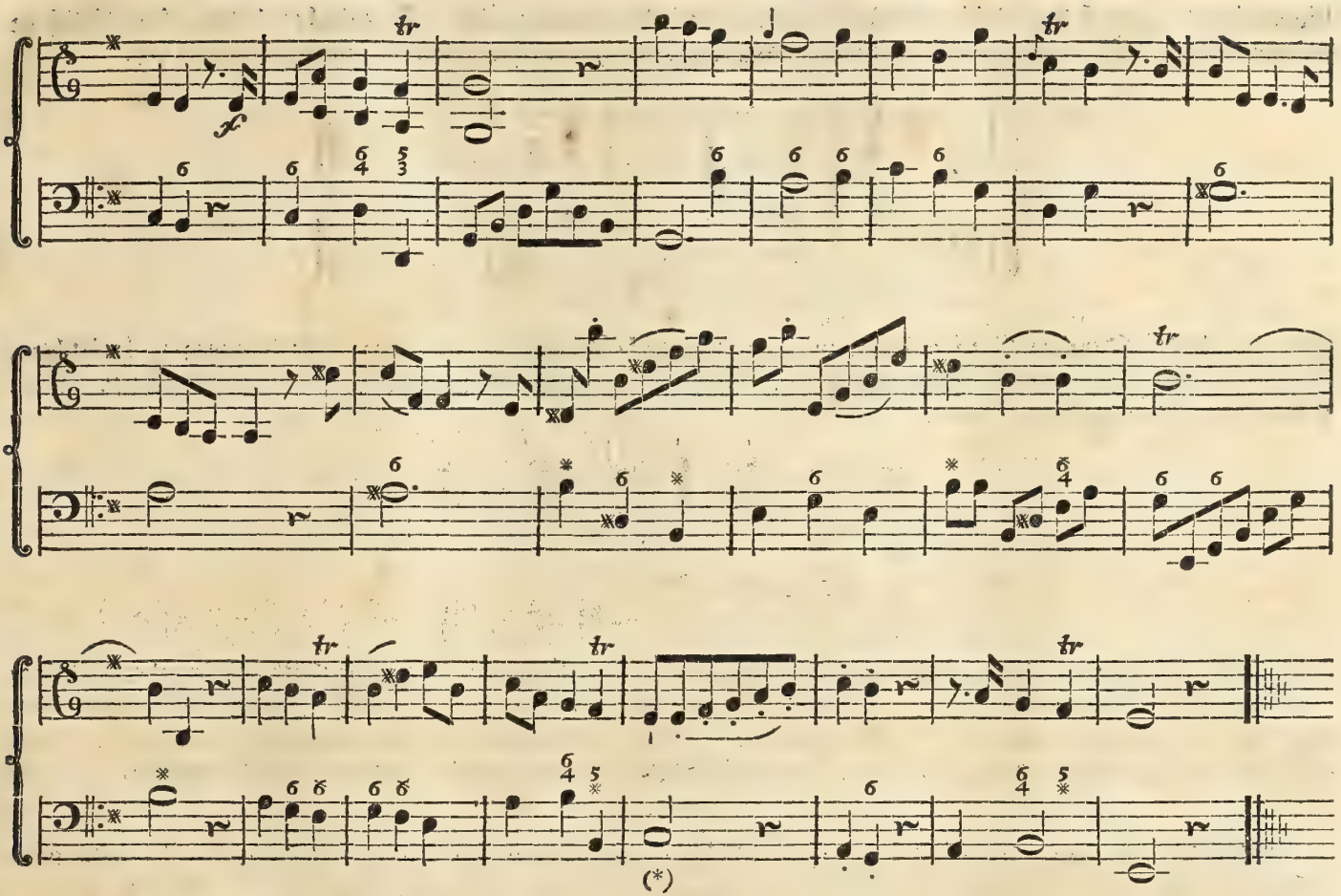
Wenn Ziffern den Baßnoten ſeitwärts ſtehen, ſo werden ſie auf die zweyte Hälfte der Währung der Note nachgeſchlagen (e). Wenn aber die Baßnote drey Theile hat, ſo macht man es wie bey (f) zu ſehen. Wenn Ziffern über Pauſen ſtehen, ſo werden ſie auch auf den Werth deren Pauſe angeſchlagen. Sie gehören zur folgenden Note (g).



Exempel über $\frac{6}{4}$.

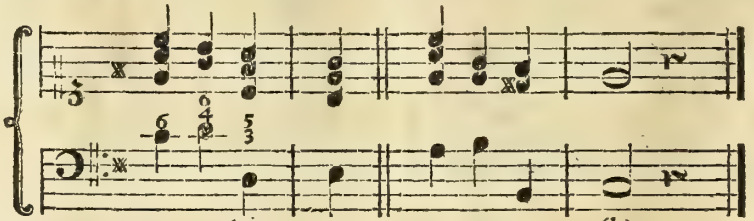
Larghetto.





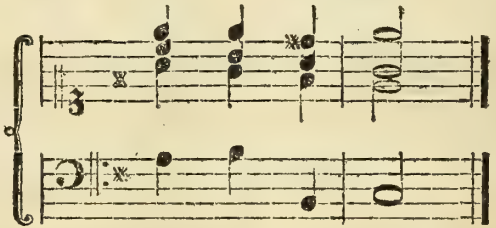
Die bey (*) vorkommenden Gänge, heißen lateiniſch clauſulae falſae. Italiäniſch: inganni, oder cadenze sfuggite. Da es ſcheint, als ob ein vollkommener Schluß käme, der aber durch den Baß einen andern

Gang nimmt, dadurch das Gehör gleichsam hintergangen, oder betrogen wird. Dergleichen Stellen sind kützlich zu accompagniren. Den ersten Gang kann man füglich wie bey (a) accompagniren. Den zweyten siehe (b).



(a) (b)

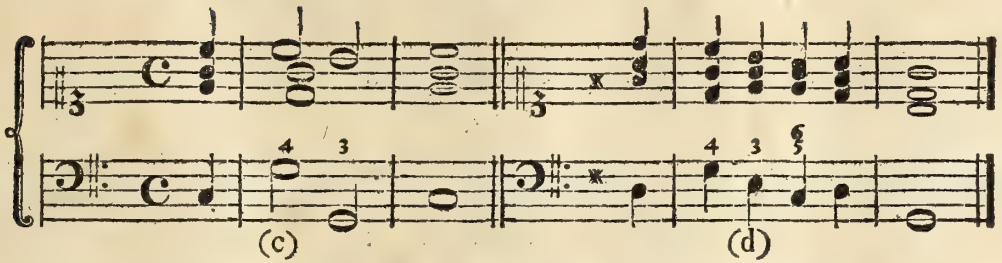
Bey (a) ist die Septime hinzu gefüget, um eine ordentliche Fortschreitung in den Mittelstimmen zu beobachten. Sie ist überhaupt bey der Resolution der $\frac{6}{4}$ gut. Bey (b) hingegen, ist nur die Terz einfach genommen. Man könnte diesen Gang auch so nehmen:



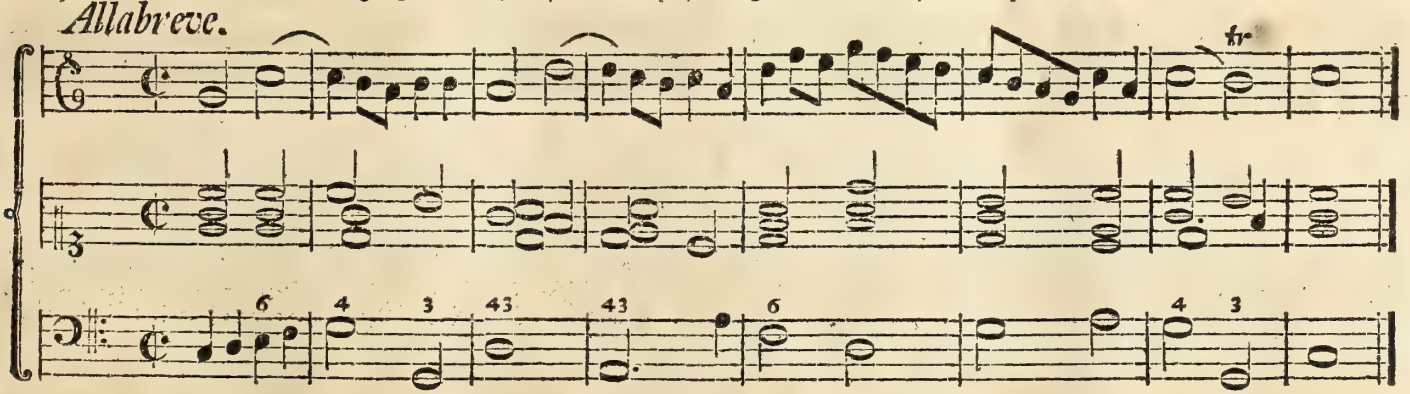
Allein so überschritte man die Hauptstimme, welches man im Accompagnement nicht gerne thut. Wäre aber die Melodie in der zweygestrichenen Octave, so ist dieses letzte Beyspiel allerdings besser wie das erste. Man thut überhaupt wohl, wenn man aus zweyen Uebeln das kleineste erwählet. „Dieserwegen ist es allemal besser, man läßt eine, auch wohl „noch mehrere Stimmen weg, als daß man dem vierstimmigen Accompagnement zu gefallen, Fehler machet.

§. 5.

Hier ist noch mit zu nehmen, die Quarte wo die Terz darauf folget, 43. Sie nimmt zu sich $\frac{5}{3}$. Sie wird mehrentheils nur bey Cadenzen gebraucht, und muß hier als eine Dissonanz in die 3 resolviren (c). Manchmal aber, macht die Bewegung des Basses, daß sie auch in einen andern Accord resolviret wird (d). Diese Signatur wird mehr im gebundenen, als galanten Style gebraucht.



Folgendes Exempel wird diese Signatur deutlicher machen.



§. 6.

Hier wäre vielleicht noch etwas von der Undecime und deren Ursprunge zu sagen. Allein ich getraue mir nicht gewiß zu behaupten, ob es eigentlich eine **Undecime** sey, und ob sie durch das Unterschieben einer Terz bey dem Nonenaccorde entspringe, oder ob sie eine, durch die Vermischung der Harmonien entstehende Quarte sey. Ich will dieses zu entscheiden, streitbaren und zuversichtlichern Musikern überlassen. So viel ist gewiß, die Undecime ist sehr was seltenes in bezifferten Bässen. Wer sich diesfalls Raths erholen will, der sehe des Herrn **Marpurgs Handbuch bey dem Generalbaß und Composition**, 1. Abschnitt, Seite 37. und des Herrn **Sorgens** Comp. harmon. Cap. 12. Wenn mann noch die Heftigkeit dazu nimmt, womit beyde ihre Meynungen haben zu behaupten gesucht: sollte einem wohl dabey nicht bange werden seine Meynung zu sagen?

Das zwölfte Capitel.

Von der Septime.

§. 1.

Wir kommen nunmehro durch die Ordnung der Harmonie auf die erste Dissonanz, nämlich die **kleine Septime**, die durch die siebende Zahl in dem mathematischen Verhältnisse der Töne zum Vorschein kommt. Nämlich:

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7.
C c g c e g b.

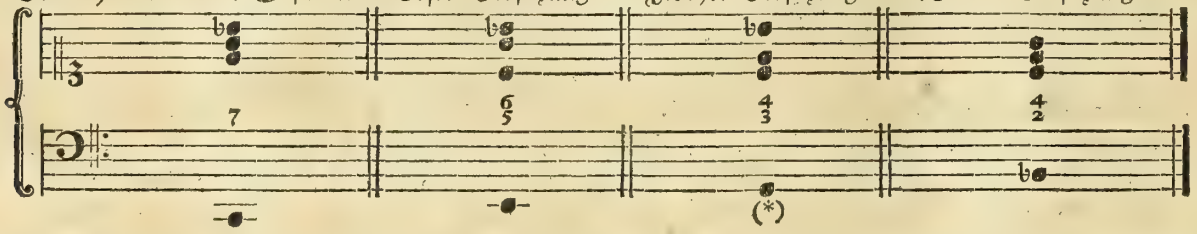
§. 2.

Die **Septime** ist eine Dissonanz, und ist dreyerley: 1) die **kleine**, 2) die **große**, 3) die **kleinste**. Von der **großen** und **kleinsten** soll in der Folge gehandelt werden. Hier ist die Rede von der **kleinen Septime** mit der großen Terz und Quinte. Sie gehöret auf die Quinta modi.

§. 3.

Der Hauptaccord, und diese Septimenharmonie, sind die beyden Grundharmonien in der Musik, die sich umkehren, oder versetzen lassen. Wenn man diese treffen kann, so hat man das meiste im Generalbasse gethan. Den Hauptaccord und dessen Umkehrung haben wir gesehen; nun wollen wir die **Septimenharmonie** und ihre **Versetzungen** sehen.

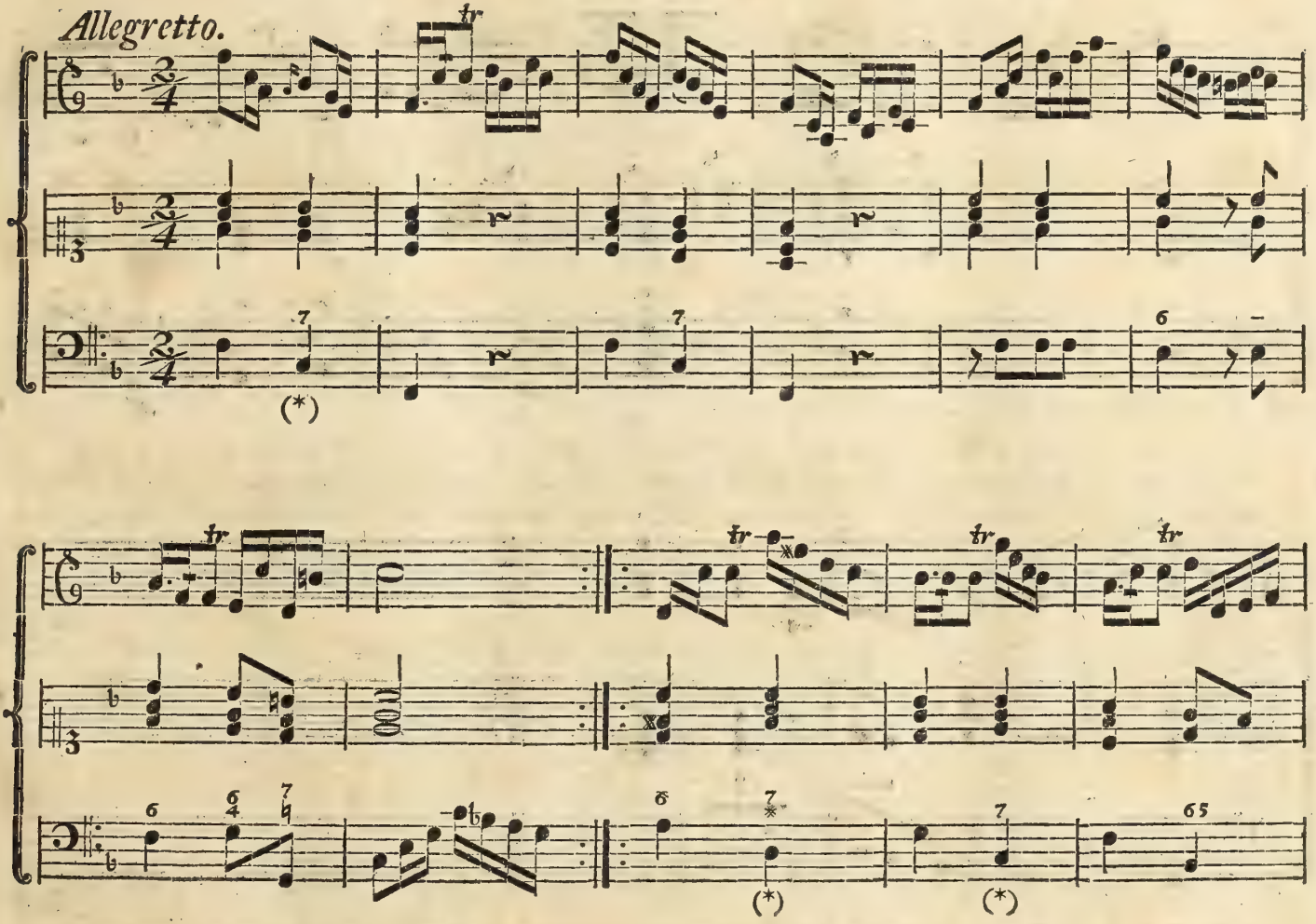
Grundharmonie der Septime. Erste Versetzung. Zweyte Versetzung. Dritte Versetzung.

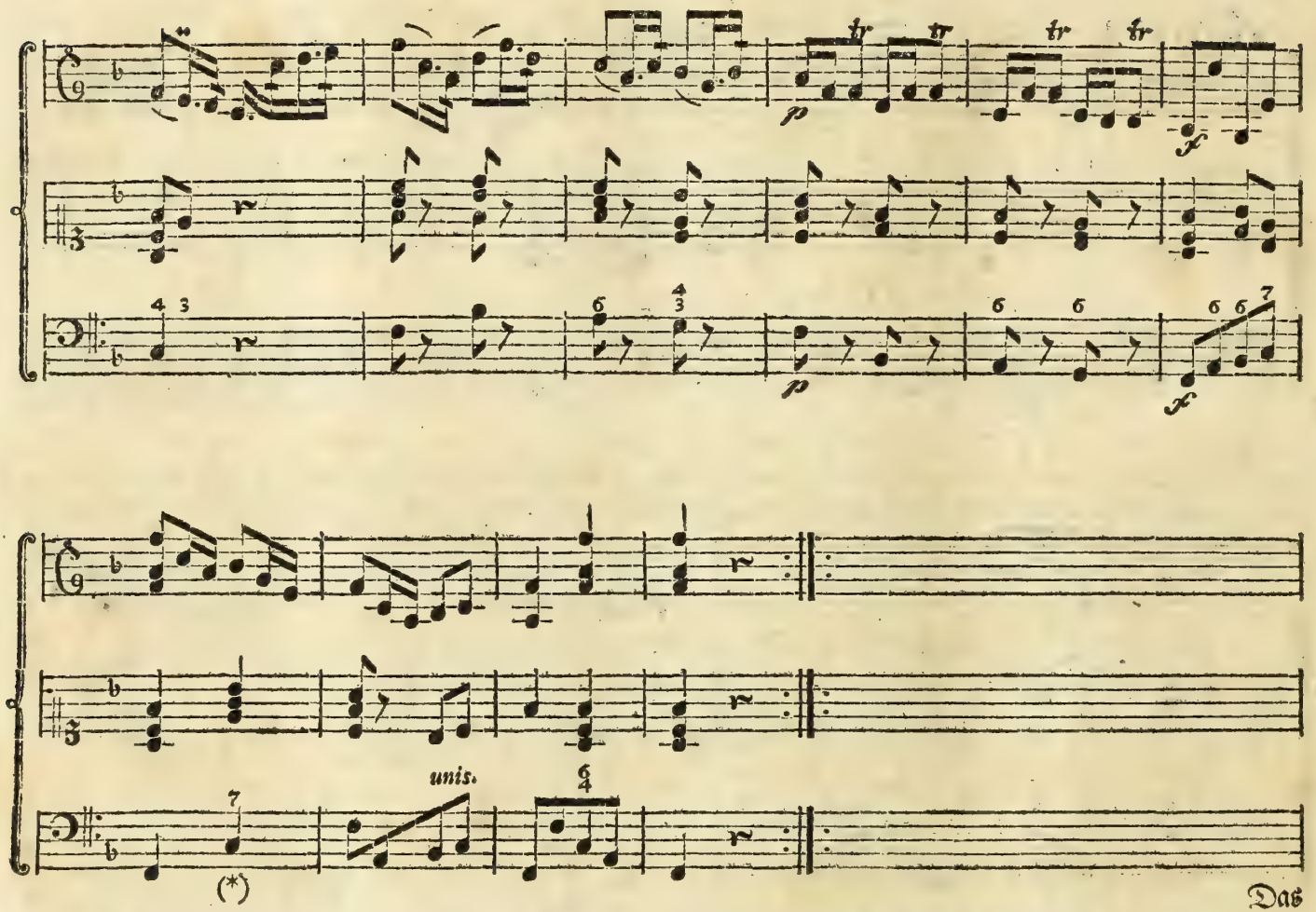


§. 4.

Die Grundharmonie der Septime gehöret, wie gesagt, auf die Quinta modi; der Baß tritt bey der Resolution zurück in die Quinte, oder hinauf in die Quarte; und die Septime als eine Dissonanz, einen Grad herunter. (*)

Allegretto.


Allegretto.
tr
(*)
(*)
(*)



(*) Es ist bey den Dissonanzen zu merken, daß sie allemal in der nämlichen Stelle müssen aufgelöset werden, worinnen sie sich befinden.

Das

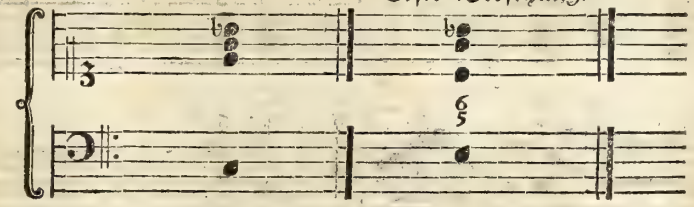
Das dreyzehnte Capitel.

Von der $\frac{6}{5}$.

§. 1.

Diese $\frac{6}{5}$ entstehet aus der ersten Versetzung der Septimenharmonie.

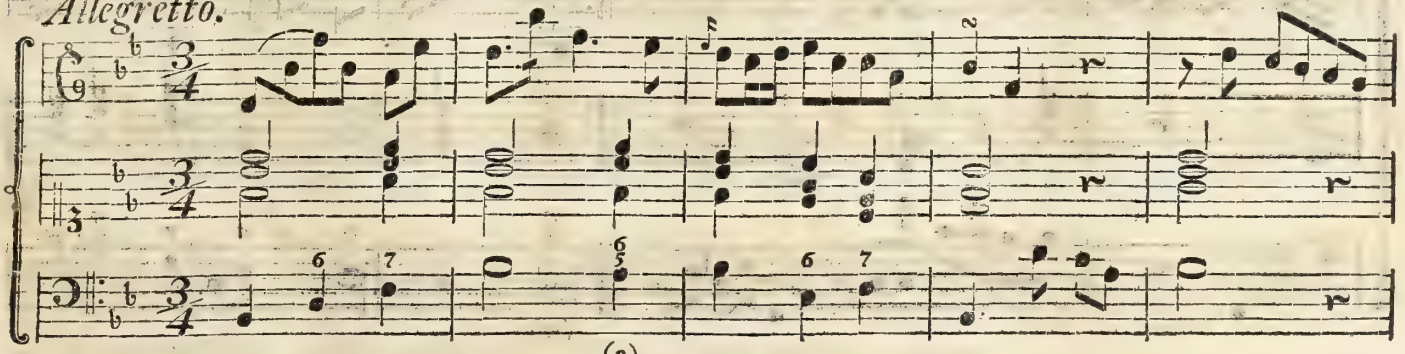
Erste Versetzung.



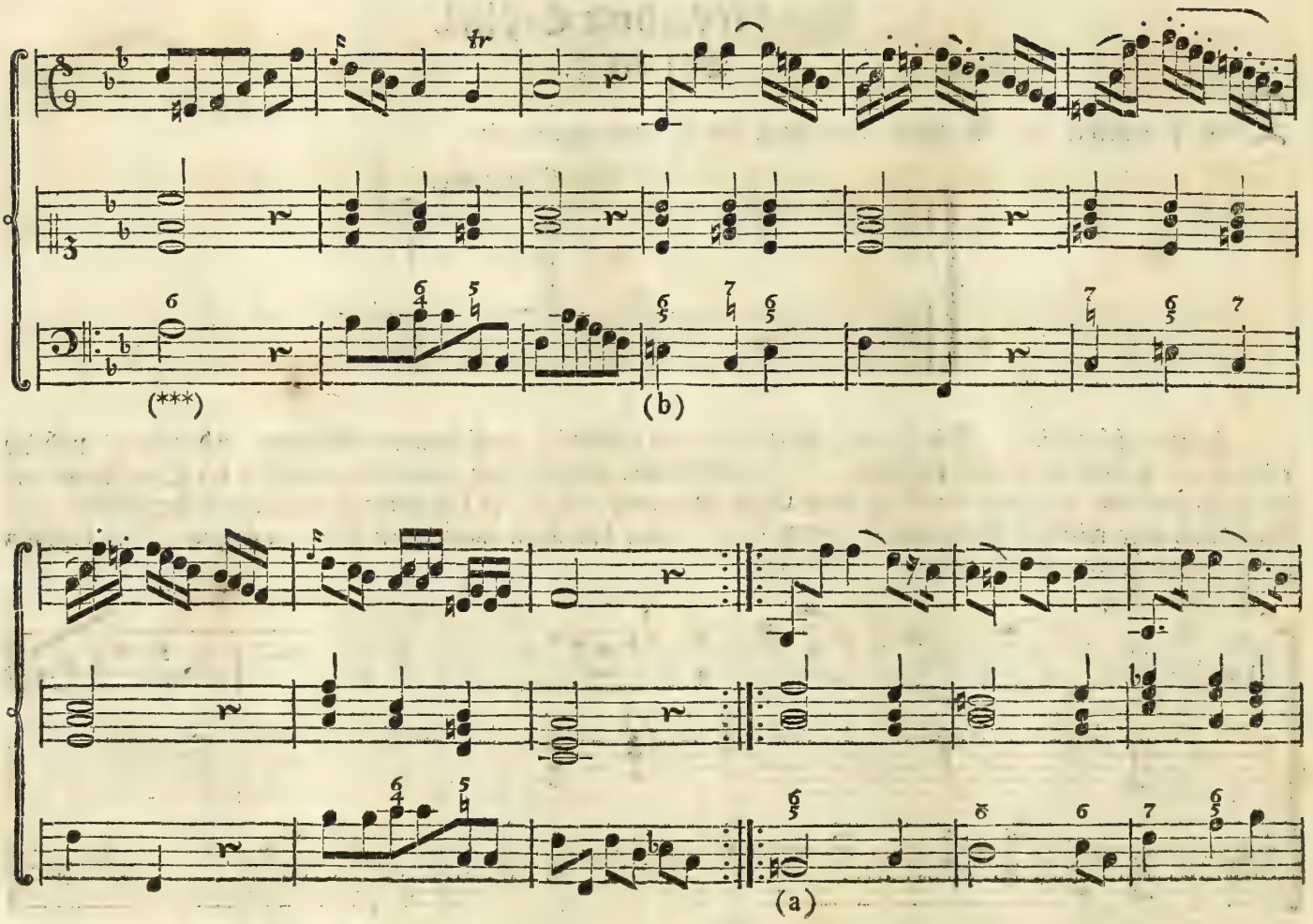
§. 2.

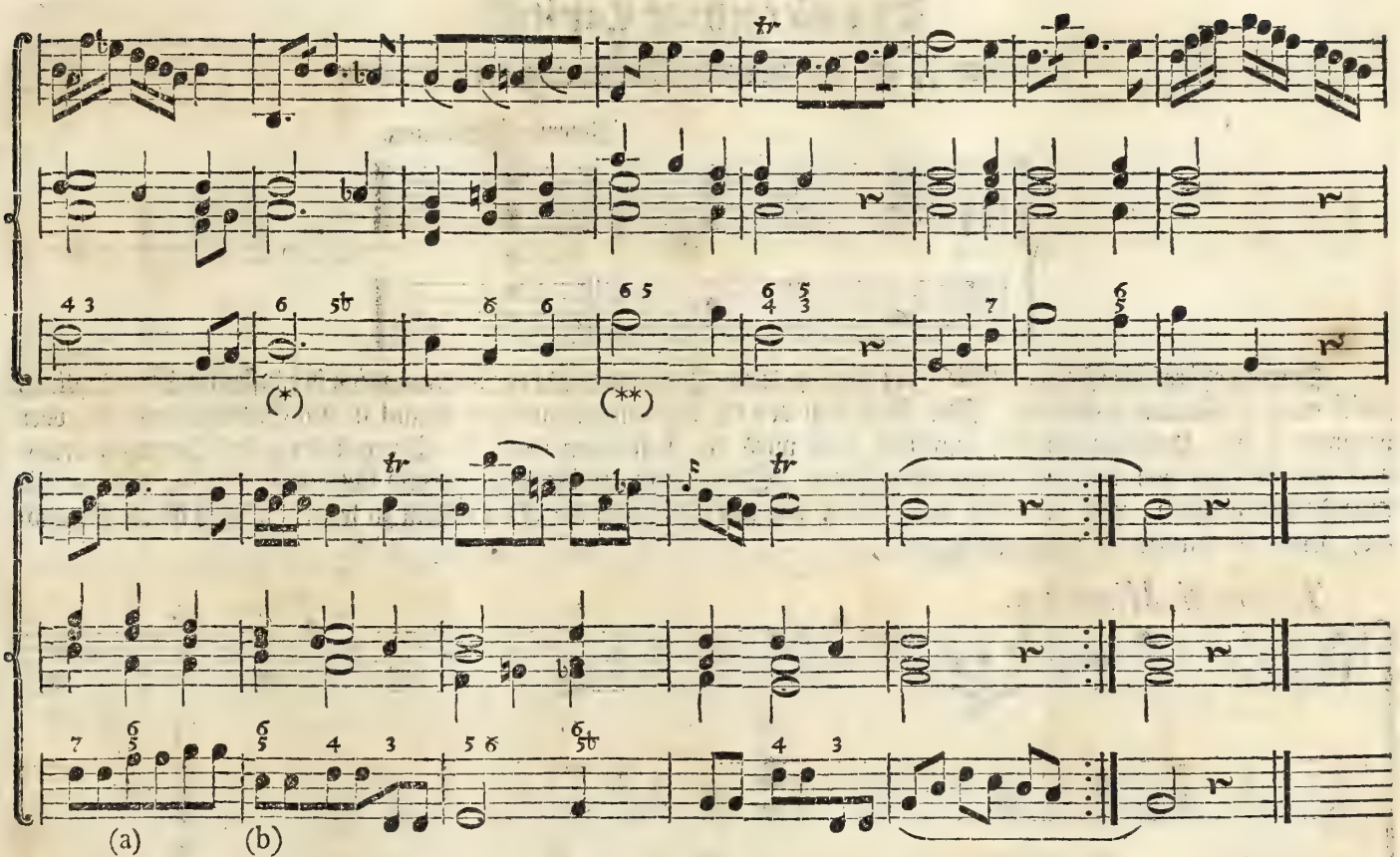
Hierzu gehöret die 3. Die Quinte, welches hier die falsche ist, muß herunter resolviren, und wenn es auch die reine wäre, so muß sie dennoch resolviren. Die Resolution geschieht hier ordentlicher weise in der Oberstimme und im Basse zugleich; und zwar im Basse einen Grad aufwärts, und in der Oberstimme einen Grad unterwärts. (a). Manchmal aber wird die Resolution verzögert (b). Sie hat ihren natürlichen Platz, auf quarta und septima modi, wenn sie einen Grad aufwärts steigen (a).

Allegretto.



(a)

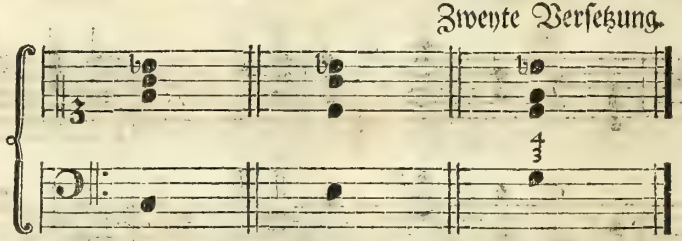

(***)
(b)
(a)



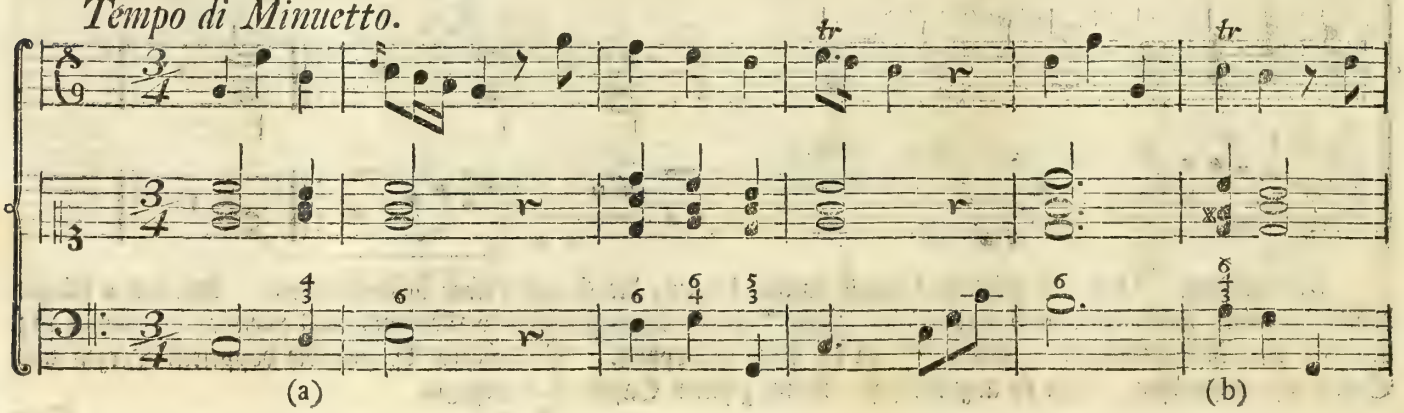
Anmerkung. Bey (*) wird die Quinte nachgeschlagen, die 6 und 3 aber bleiben liegen. Am besten klinget diese Signatur, wenn man die 6 verdoppelt. Bey (*) ist sie deswegen nicht verdoppelt, weil es etwas unbequem ist; bey (**) aber ist es bequemer. Bey (***) ist die Terz verdoppelt. Ueberhaupt klingen die doppelten Terzen und Sexten sehr angenehm. Wo sie anzubringen, ist im zehnten Capitel §. 3. gezeiget.

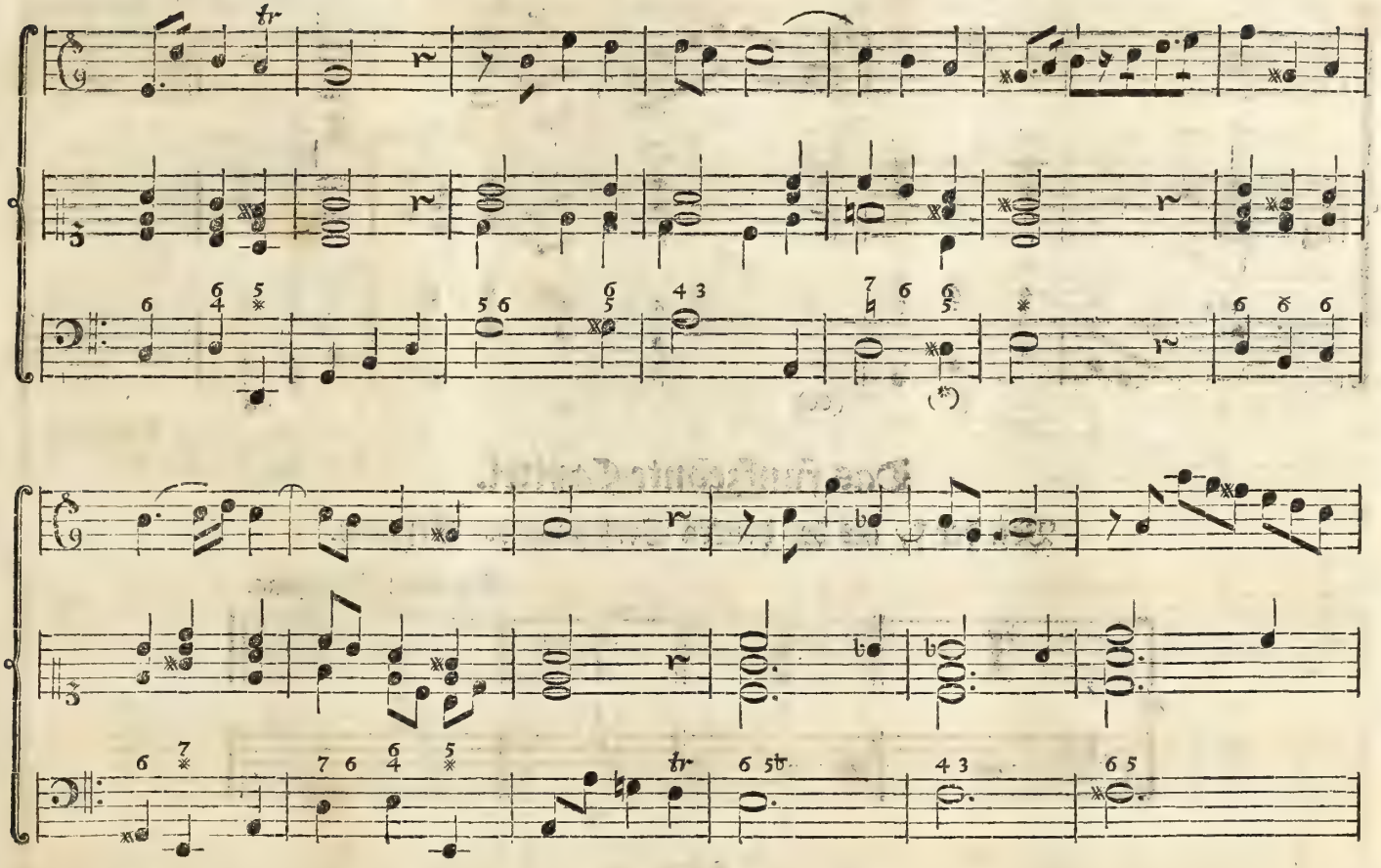
Das vierzehnte Capitel.

Von der $\frac{4}{3}$, als der zweyten Versetzung der Septime.

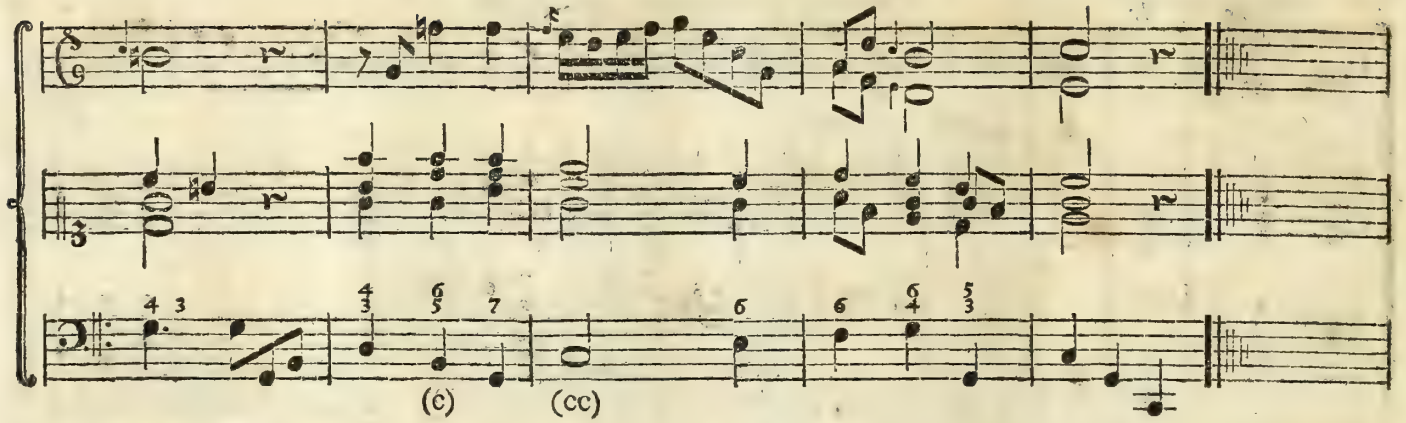


Hierzu gehöret die Sexte. Die Terz muß in dieser Harmonie, als ein Abstammling der dissonirenden Septime, gleich einer Dissonanz resolviren. Der Baß tritt bey der Resolution entweder hinauf in den Sextenaccord (a), oder herunter in den Hauptaccord (b), zuweilen aber wird die Resolution durch die Verwechslung der Harmonie verzögert (c), die aber doch bey (cc) ordentlich erfolget. Sie gehöret auf die steigende und fallende Secunda, und auf die fallende Sexta modi, und hier pflegt gemeiniglich bey den Durtönen die Sext erhöht zu seyn. Dieses ist die Harmonie, der im 10 Capitel §. 3. gedacht worden.



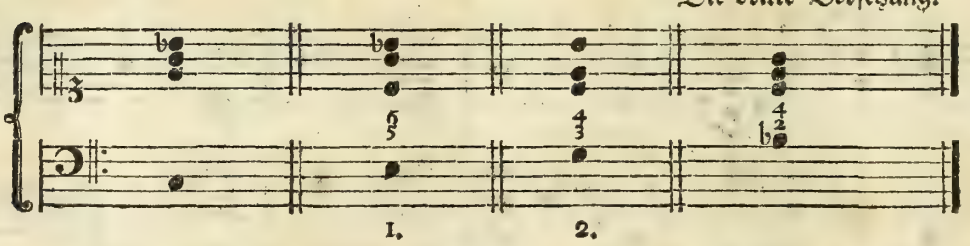


(*) Hier ist der Fall, wo die verringerte Terz, die sich in der Vorzeichnung natürlich angiebt, nicht statt findet. Sondern man nimmt allezeit die kleine, ob solche schon nicht in der Vorzeichnung ist.



Das funfzehnte Capitel.

Von der $\frac{4}{2}$, als der dritten Verſetzung der Septime.

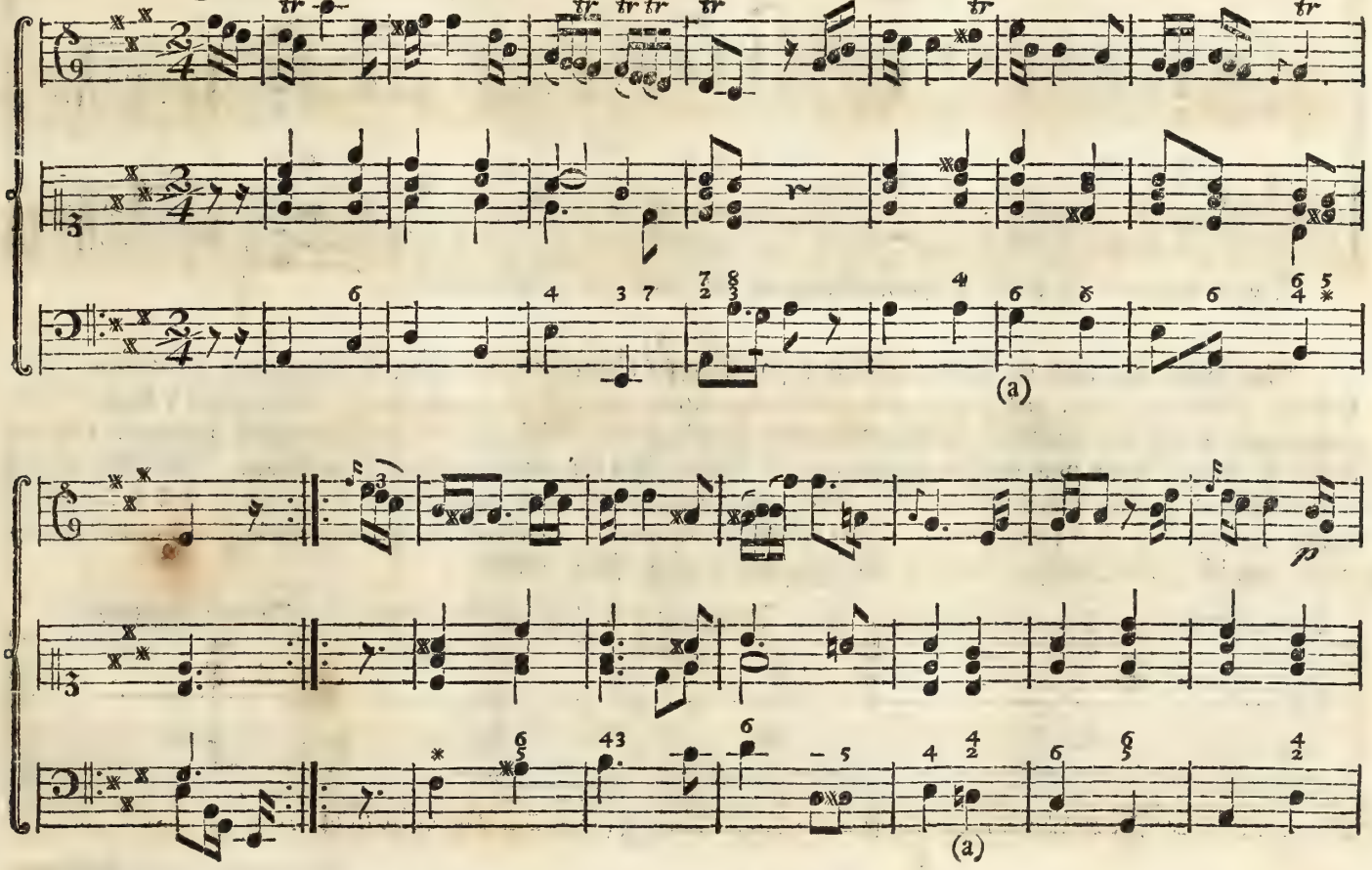


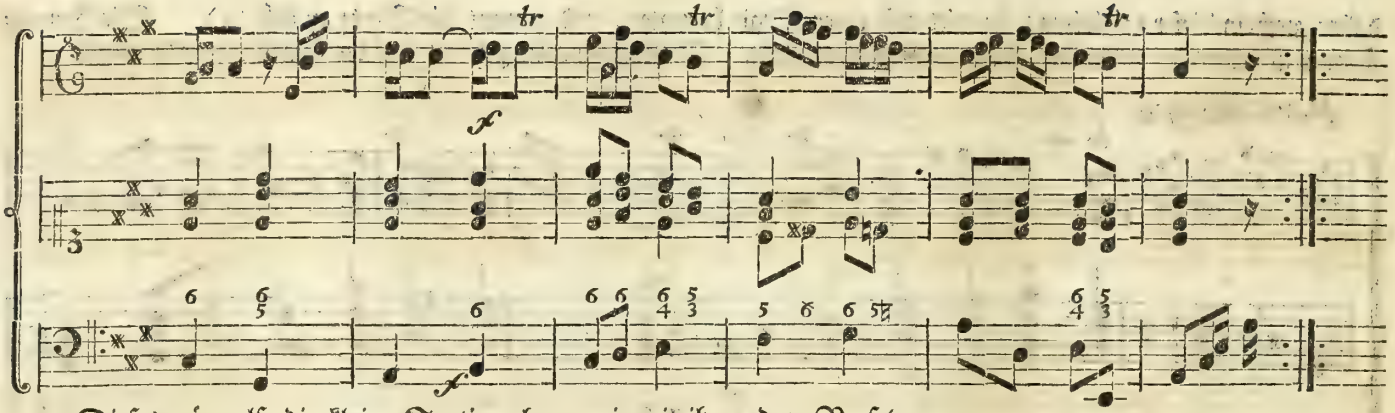
§. 1.

Hierzu gehöret die Sexte. Sie wird auch manchmal nur ſo ^{4} oder auch ^{2} bezeichnet. Dieſe Harmonie beſtehet allezeit in $\frac{6}{2}$, und iſt der Accord von der Secunde. Die Diſſonanz ſteckt hier in der Grundſtimme, und muß daher

daher auch in dieser resolviren; sie tritt also einen Grad herunter, und nimmt die Sexte zu sich (a). Die Grundstimme ist bisweilen gebunden, meistentheils aber nicht. Diese Signatur gehöret auf die fallende quarta modi.

Poco allegro.

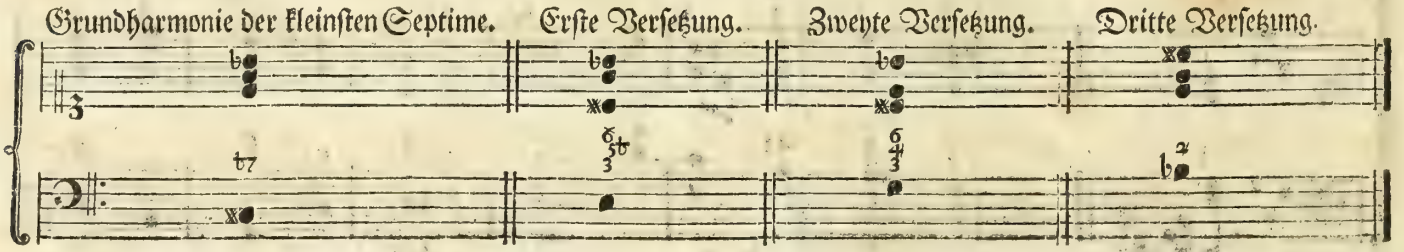




Dieſes wäre alſo die kleine Septimenharmonie mit ihren drey Verſetzungen.

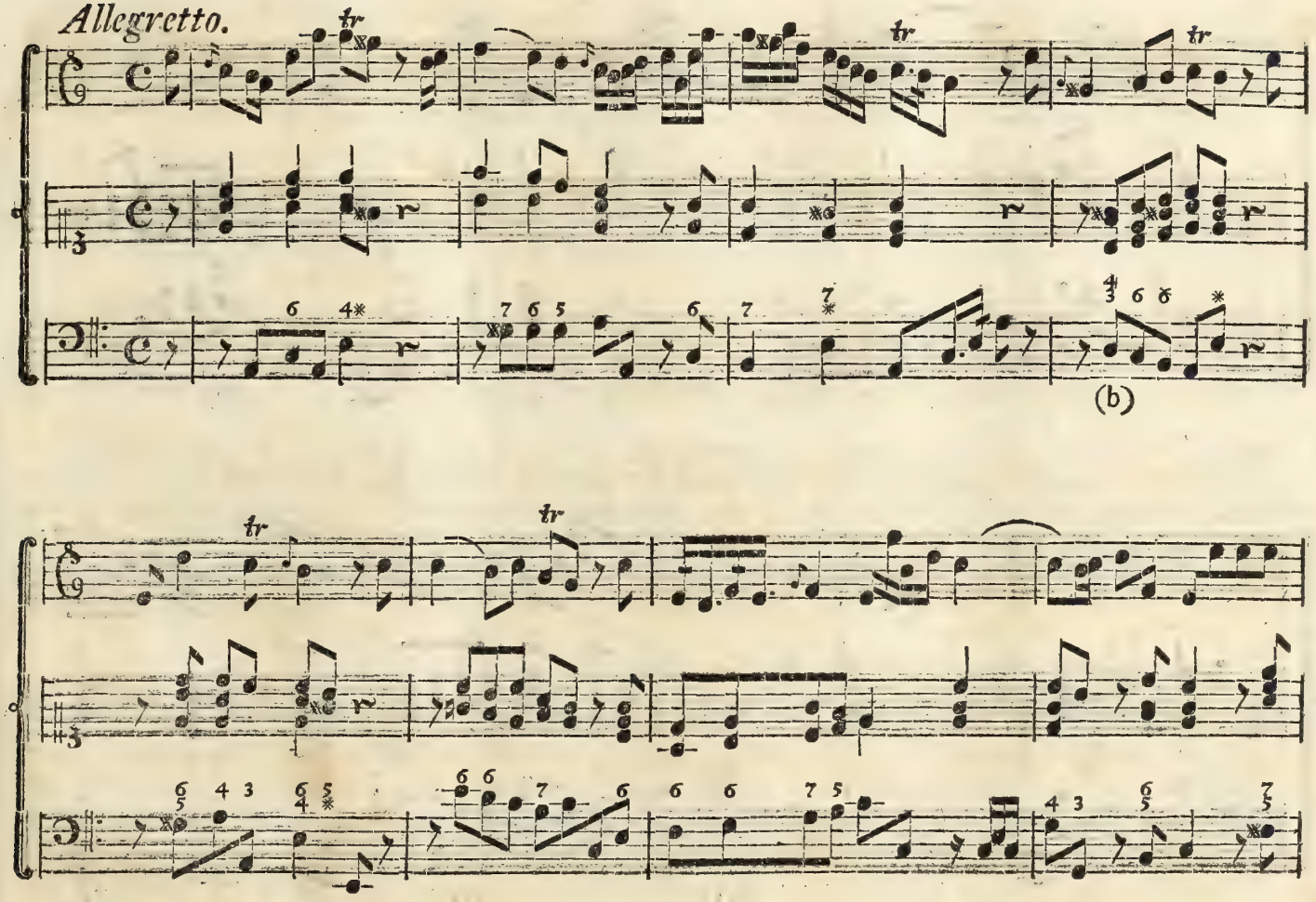
§. 2.

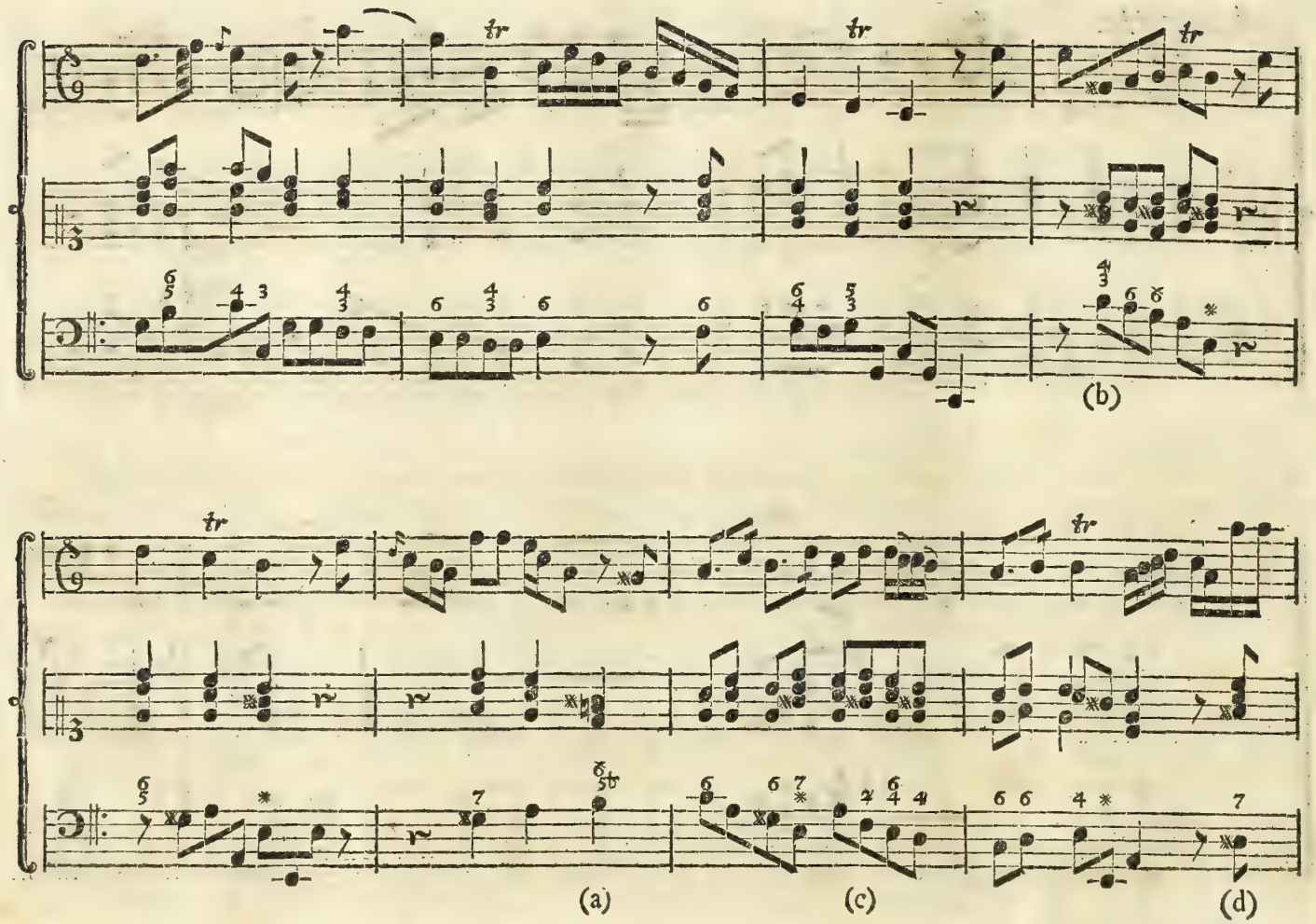
Nun wollen wir auch die ſeptima minima (die kleinſte Septime) mit ihren **Verſetzungen** betrachten. Sie iſt denen Molltönen eigen, und gehöret auf das Semitonium, und erhöhte quarta modi. Es gehöret $\frac{5}{3}$ dazu. Insgemein giebt ſich in der Vorzeichnung die verringerte Terz dazu an; dieſe iſt aber durchaus in der Harmonie nicht zu brauchen, daher nimmt man in allen vorkommenden Fällen, ſtatt der verringerten Terz die kleine. Der Baß iſt gemeiniglich einen halben Ton erhöhet. Die Reſolution geſchiehet im Baße einen halben Ton hinauf, und in der Oberſtimme einen halben Ton herunter (a). Ihre Verſetzungen werden, gleichwie die Hauptharmonie ſelbſt, nicht ſo aufgelöſt, wie die kleine Septime; wie wir aus folgendem Exempel ſehen werden.

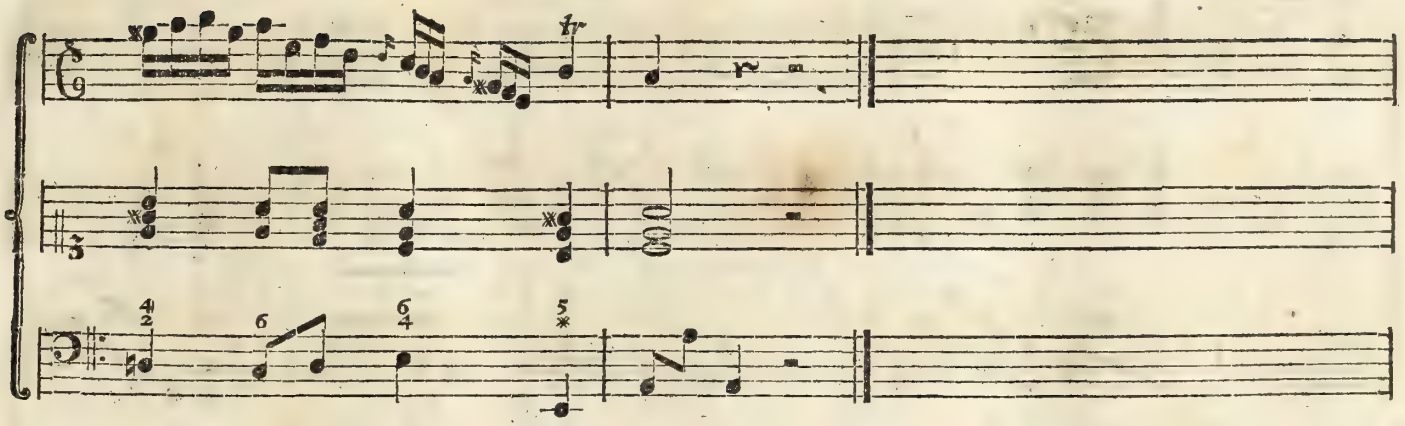


Allegretto.

Allegretto.



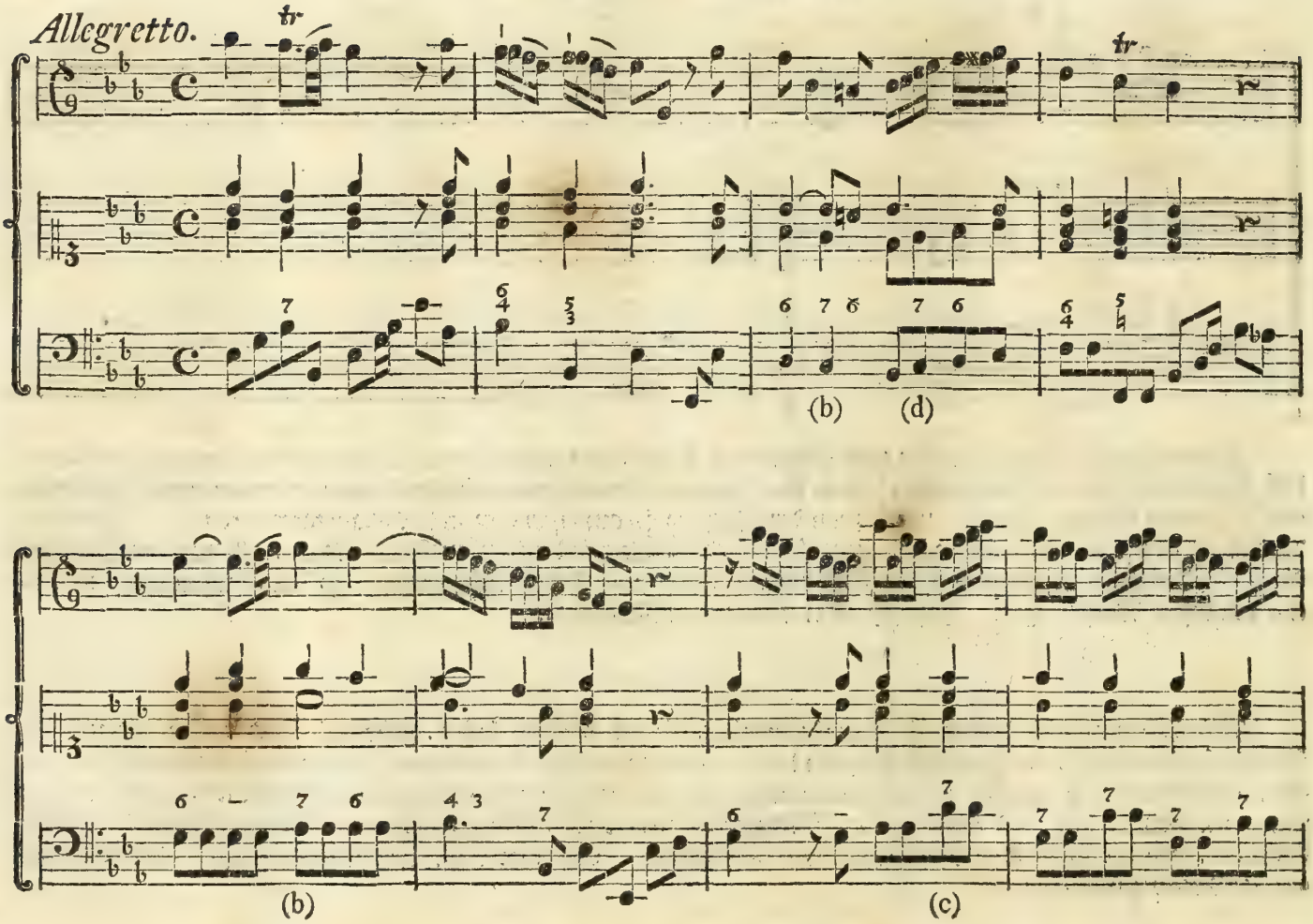

(a)
(b)
(c)
(d)

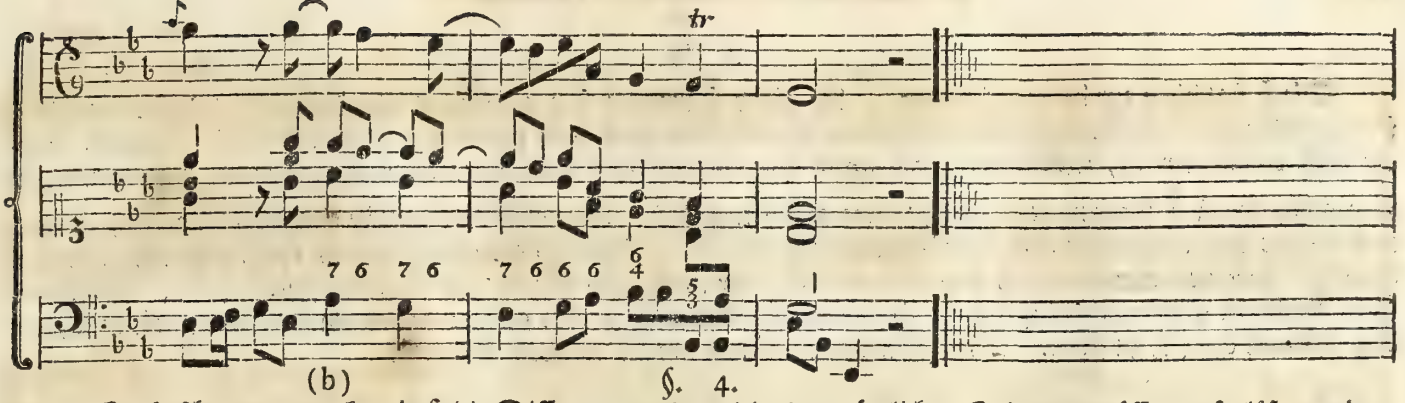


Anmerkung. Bey (a) ist die erste Versetzung, diese kommt nicht oft vor. Bey (b) die zweyte Versetzung, diese kommt öfters vor. Diese beyden sind in Ansehung der Grundstimme der Resolution der beyden ersten Versetzungen der kleinen Septime gleich. Doch kann der Baß bey $\frac{6}{4}$ auch herunter in den Hauptaccord treten. Die dritte Versetzung aber kann nicht wohl anders aufgelöset werden, als wie bey (c) zu sehen. Kurz, alle von der Septime, durch die Versetzung abgeleiteten Harmonien resolviren auch wie ihre Grundharmonie, in den Hauptaccord, oder in eine von dessen Versetzungen. Bey (d) ist eine irreguläre Resolution.

§. 3.

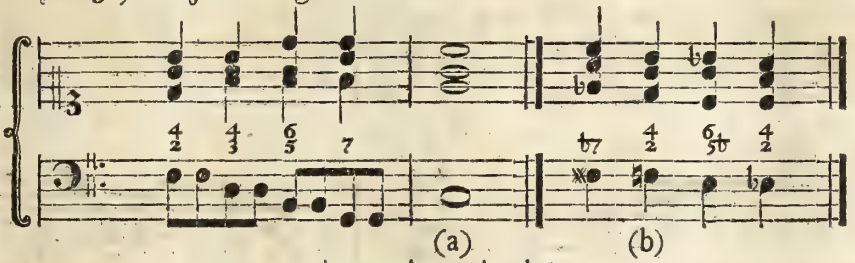
Wir hätten also die beyden Septimenharmonien, die sich versetzen lassen, gesehen. Nun wollen wir auch die übrigen kennen lernen, die keine Versetzungen leiden: dergleichen sind in folgendem Beyspiele die durchgehende. (a). Hier ist sie allemal, so wie auch bey (b) vorbereitet; das ist, sie ist in dem vorhergehenden Griffe schon als eine Consonanz vorhanden; bey (a) darf man nur Acht geben wo die Octave liegt, dieses wird in dem folgenden Tone die Septime, und die Terz schreitet stuffenweise mit dem Baße. Gehet aber die Sexte voran (b), so bleibt diese liegen, und wird zur Septime.


Allegretto.
tr
tr
(b)
(d)
(b)
(c)

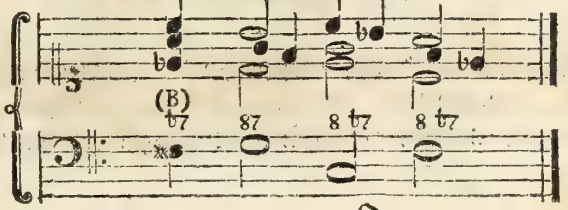


§. 4.

„Es ist schon angemerket, daß die Dissonanzen allemal in den nämlichen Stimmen müssen aufgelöset werden, „worinnen sie sich befinden; das ist, wenn die Dissonanz in der Oberstimme ist, so muß sie auch daselbst aufgelöset „werden; ist sie in der Unterstimme, so wird sie auch da aufgelöset, u. s. w. wie das Exempel (B) zeiget. Es giebt „Fälle, wo es scheint, als wäre diese Regel nicht allgemein, es sind aber mehrentheils nur **Verzögerungen** der Re„solution (a), auch elisiones, wo nämlich die ordentliche Resolution übergangen wird, die das Gehör aber leicht „supplirt (b). Diese letzten gehören zu den Inganni.



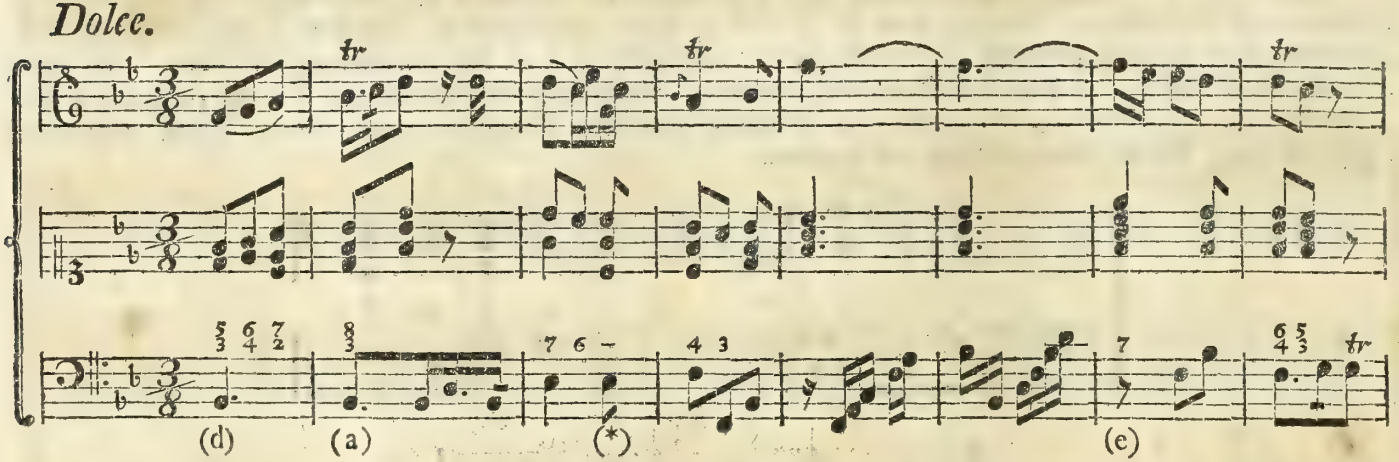
Sollte eigentlich so seyn:



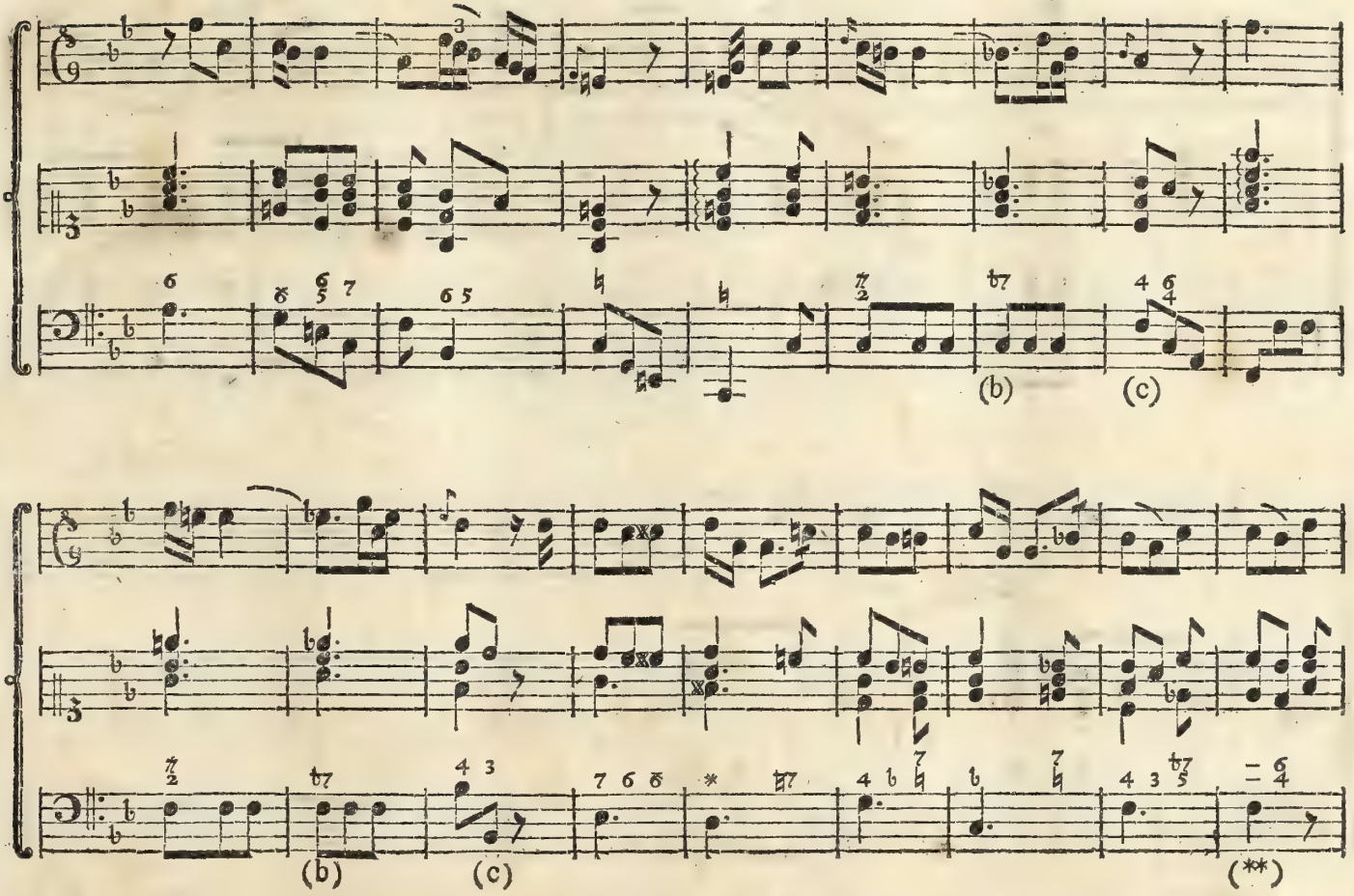
§. 5.

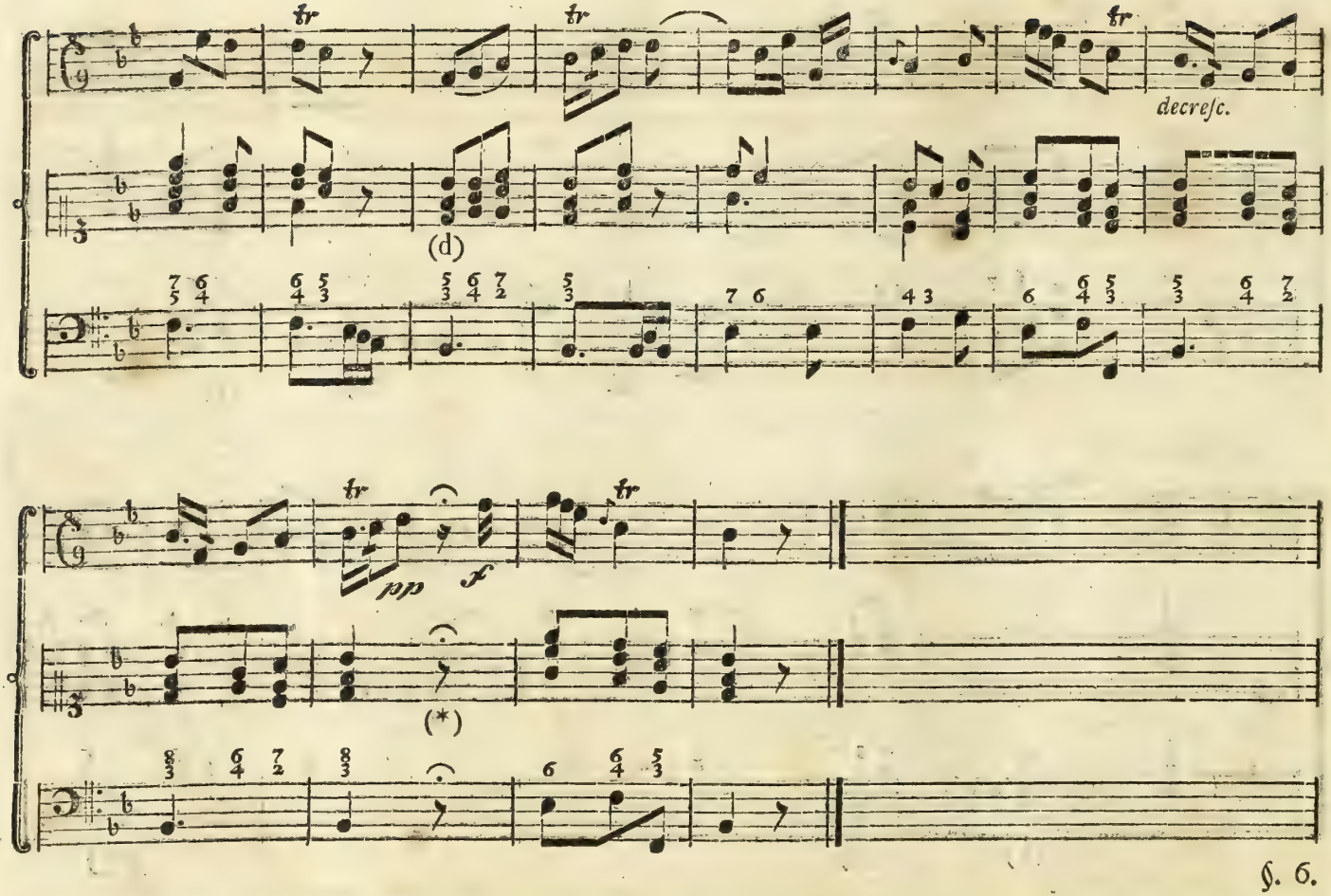
§. 5.

Die $\frac{7}{2}$ hat die 4 zur dritten Stimme. In dieser Harmonie sind alle Intervallen dissonirend; daher klinget sie sehr widerspenstig. Sie leidet keine Versetzung, sie resolviret auch nicht herunter wie die andern Dissonanzen, auch der Baß resolviret nicht, sondern bleibt auf einem Tone liegen; und es resolviren alle drey Intervalle, insgemein einen Ton aufwärts in $\frac{8}{3}$ so oft nämlich die Septime außen liegt (a). Liegt aber die Secunde oder Quarte außen, so thut man besser, wenn man diese Harmonie herunter auflöset (d). Oefters aber gehet sie einen Grad herunter in die ordentliche Septimenharmonie (b), und hier geschiehet die Resolution erst in dem folgenden Griffe (c). In diesem Falle kommt sie gemeiniglich auf quinta modi vor; im erstern Falle aber gehöret sie auf den Hauptton, wie in folgendem Exempel bey (d) zu sehen. Diese Harmonie verlangt allezeit die große Septime.



Anmerkung. Bey (*) bedeutet der — daß die vorhergehende Harmonie wieder soll angeschlagen werden; und dieses geschieht auch wenn = stehen, wie bey (**). Die bey (e) über der Achtel-Pause stehende Septime, wird auf den Werth der Pause angeschlagen, und zur folgenden Note abgezählet; wie Cap. II. §. 4. schon angezeiget ist.


(b)
(c)
(b)
(c)
(**)



§. 6.

(*) Bey dieser fermate, (Haltungszeichen) richtet sich der Accompagnist nach der Melodie, wenn diese wieder einfällt, muß er auch bey der Hand seyn.

§. 6.

Noch kommt die Septime vor:

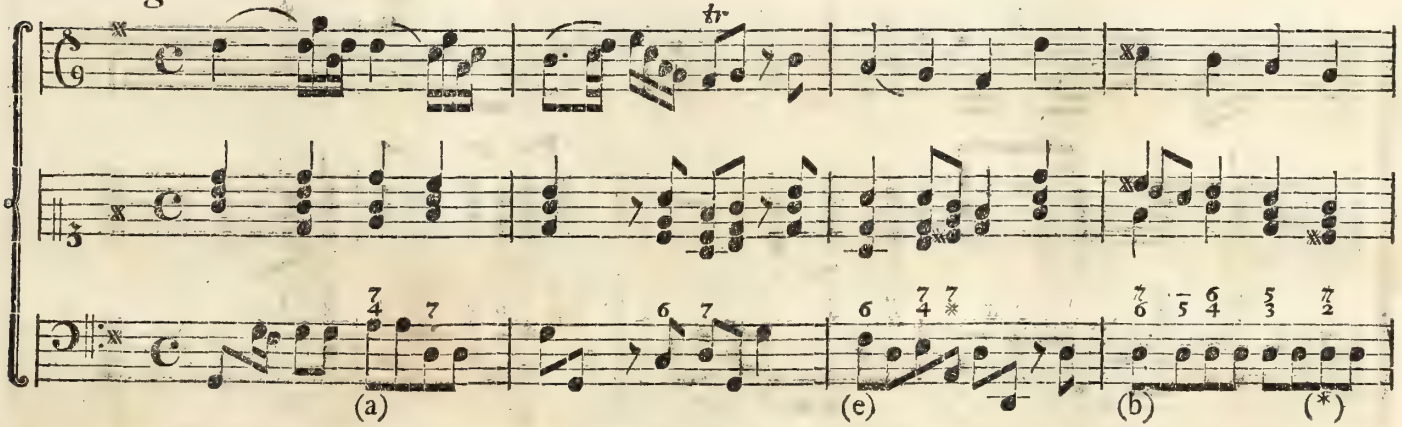
1) $\frac{7}{4}$ Hier hat sie die Quinte bey sich (a). Diese Harmonie klinget am besten, wenn die Quarte oben ist. Wenn der Hauptaccord vorher gehet, nimmt man die Quinte außen (a), geht aber die Sext voran, so dupplirt man hier die Terz (e).

2) $\frac{7}{6\,5}$ Hat die Terz bey sich (b).

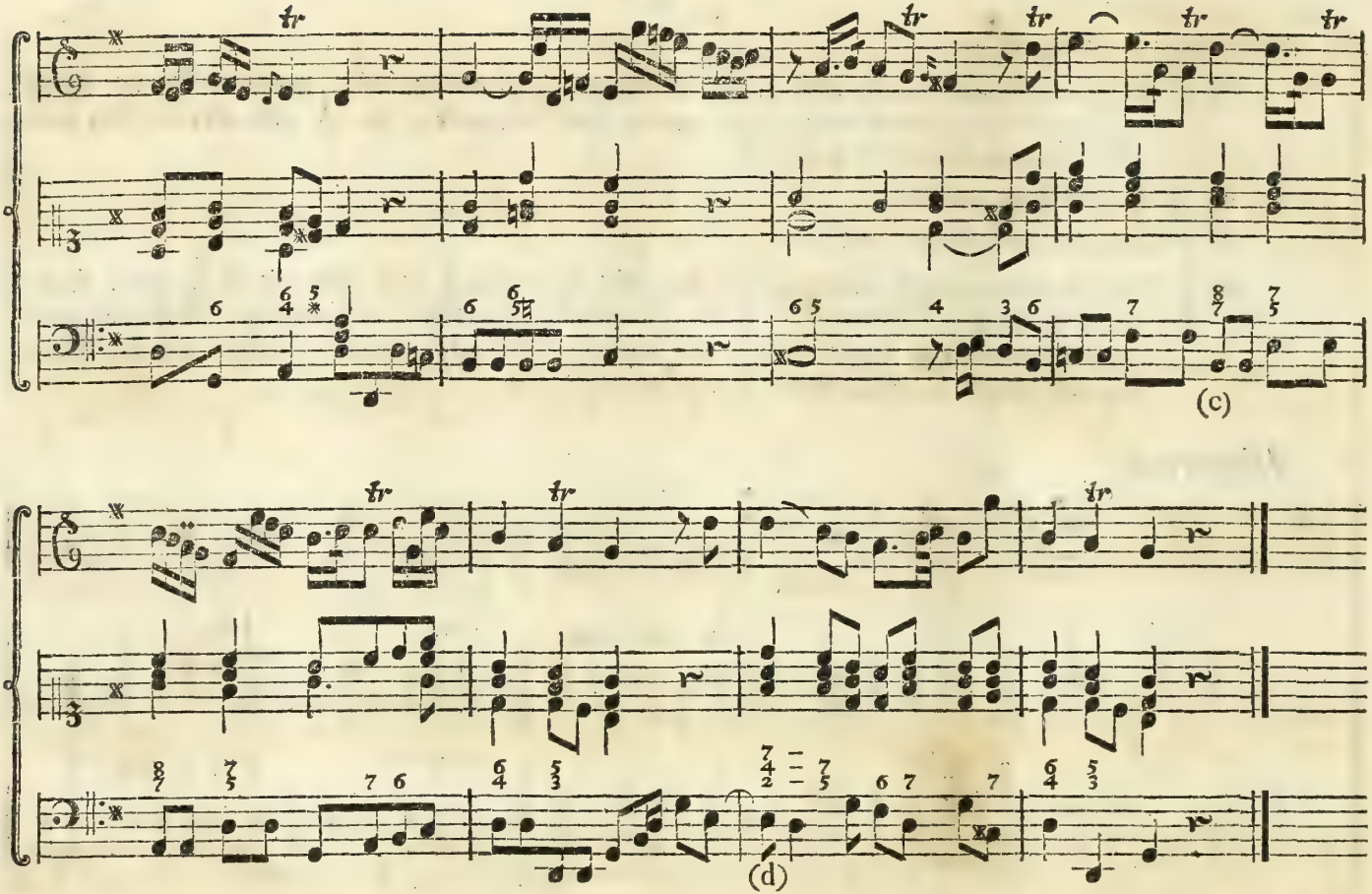
3) $\frac{8}{7}$ Hat auch die Terz bey sich (c).

4) $\frac{7}{4\,2}$ Hier hat sie kein andres Intervall mehr bey sich; sie resolviret auch nicht wie die $\frac{7}{4\,2}$ thut; sondern dieser Griff ist in Ansehung des Basses, der hier durch eine Bindung gleichsam mit Gewalt zurück gehalten wird, eine anticipatio, (Vorausnahme) des Hauptaccords, welcher bey der Resolution des Basses in die Secunde, daraus entstehet (d).

Allegretto.

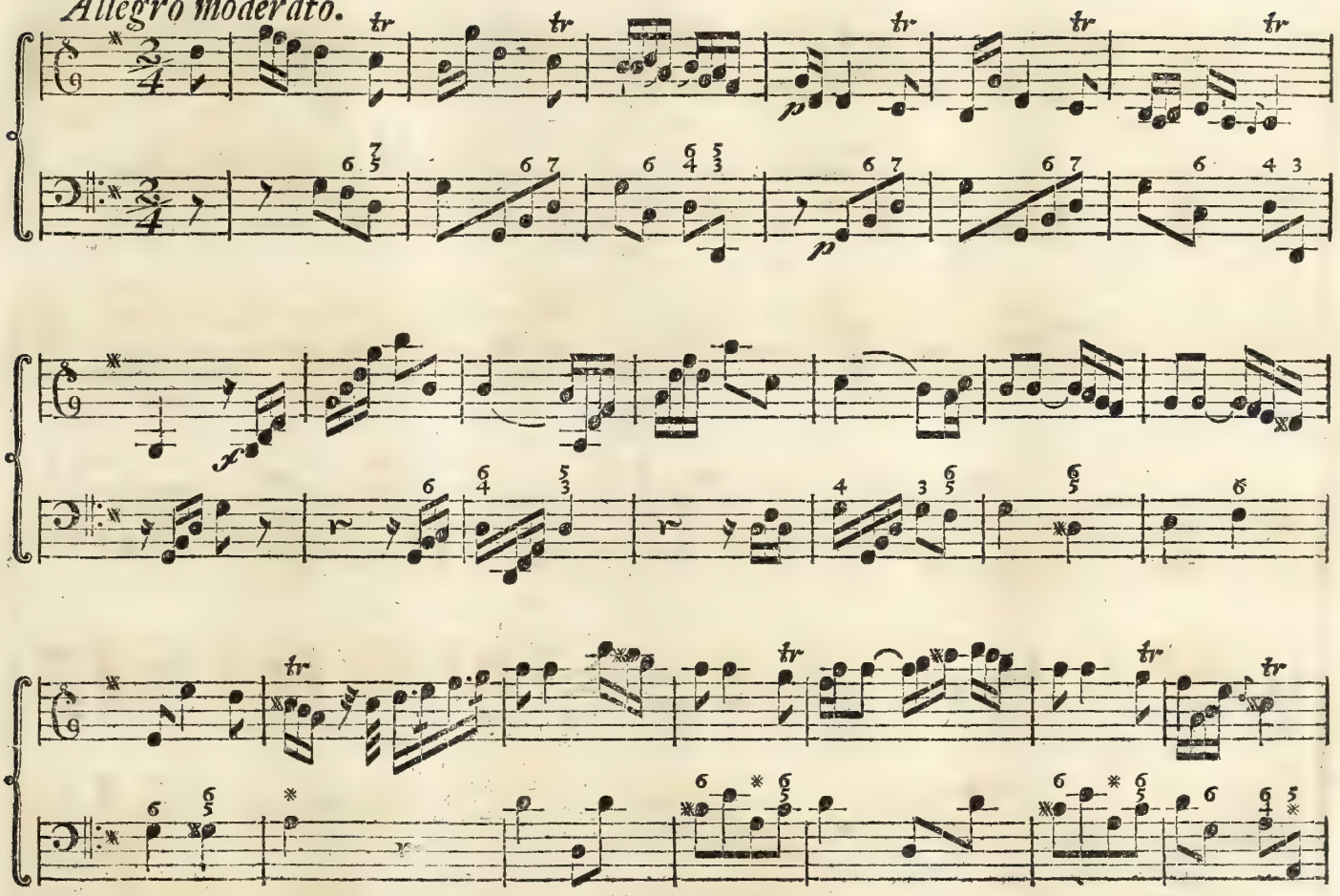


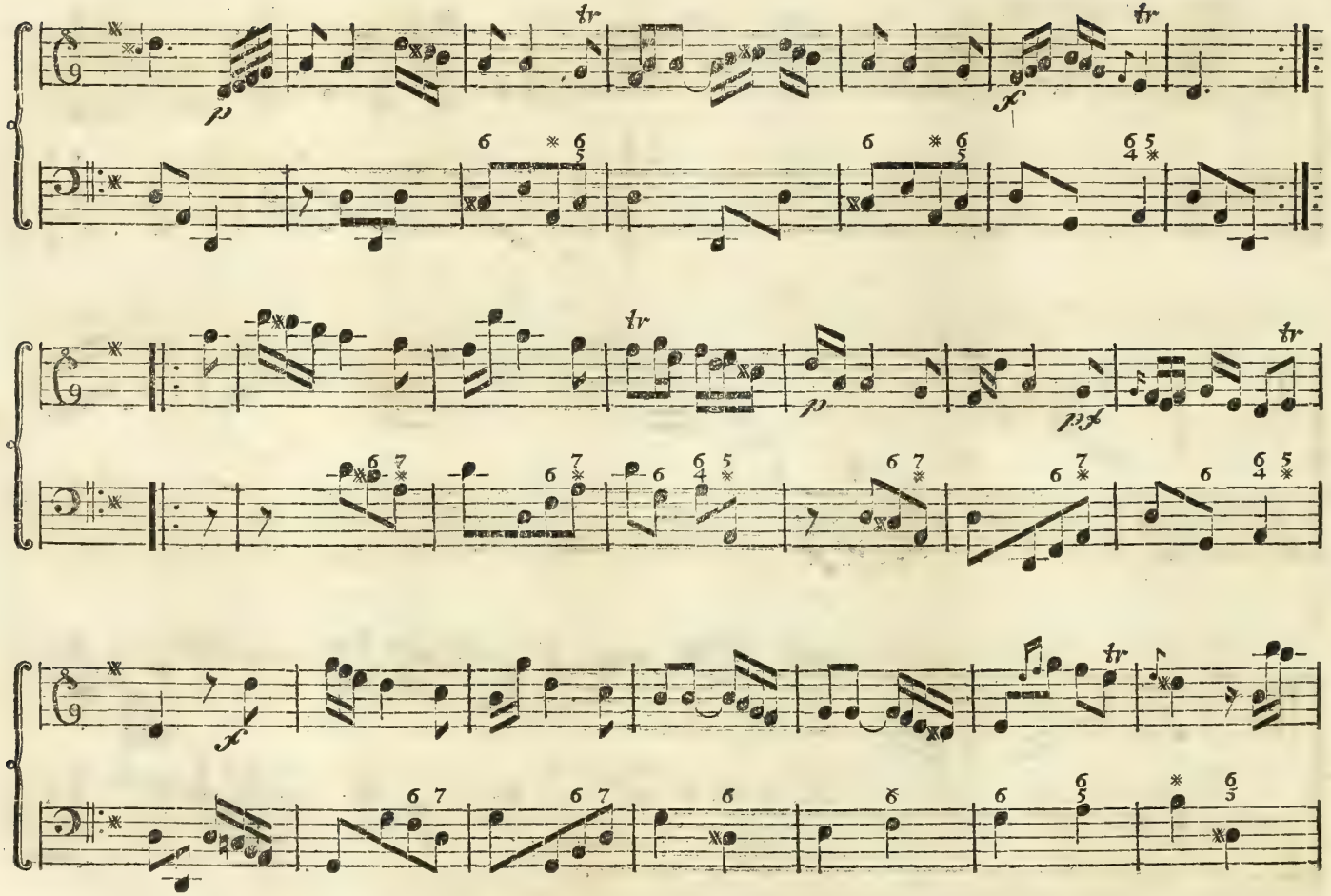
(*) Hier resolviret die $\frac{7}{2}$ herunter, aber auch in den Hauptaccord, wie wenn es aufwärts geschiehet.

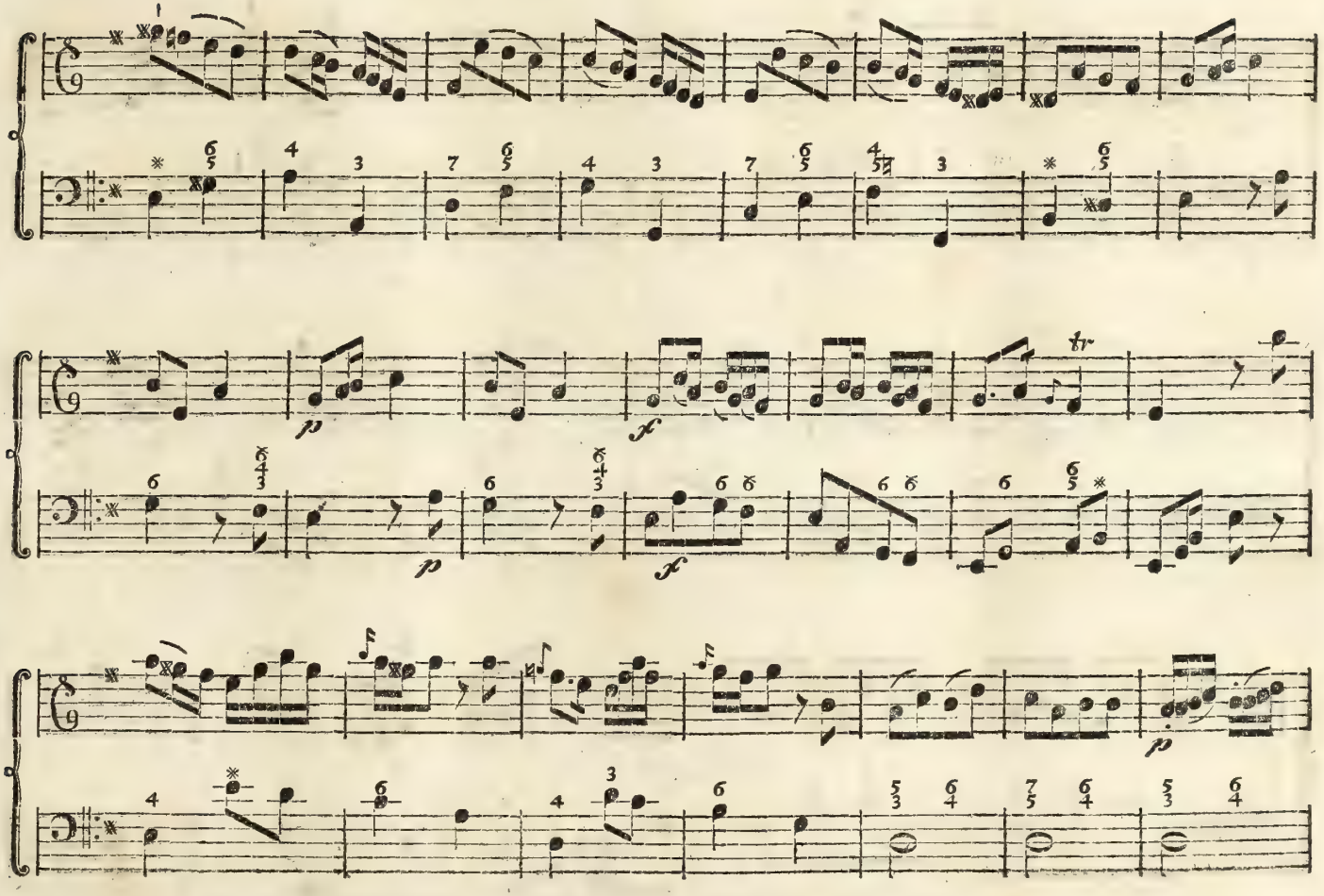


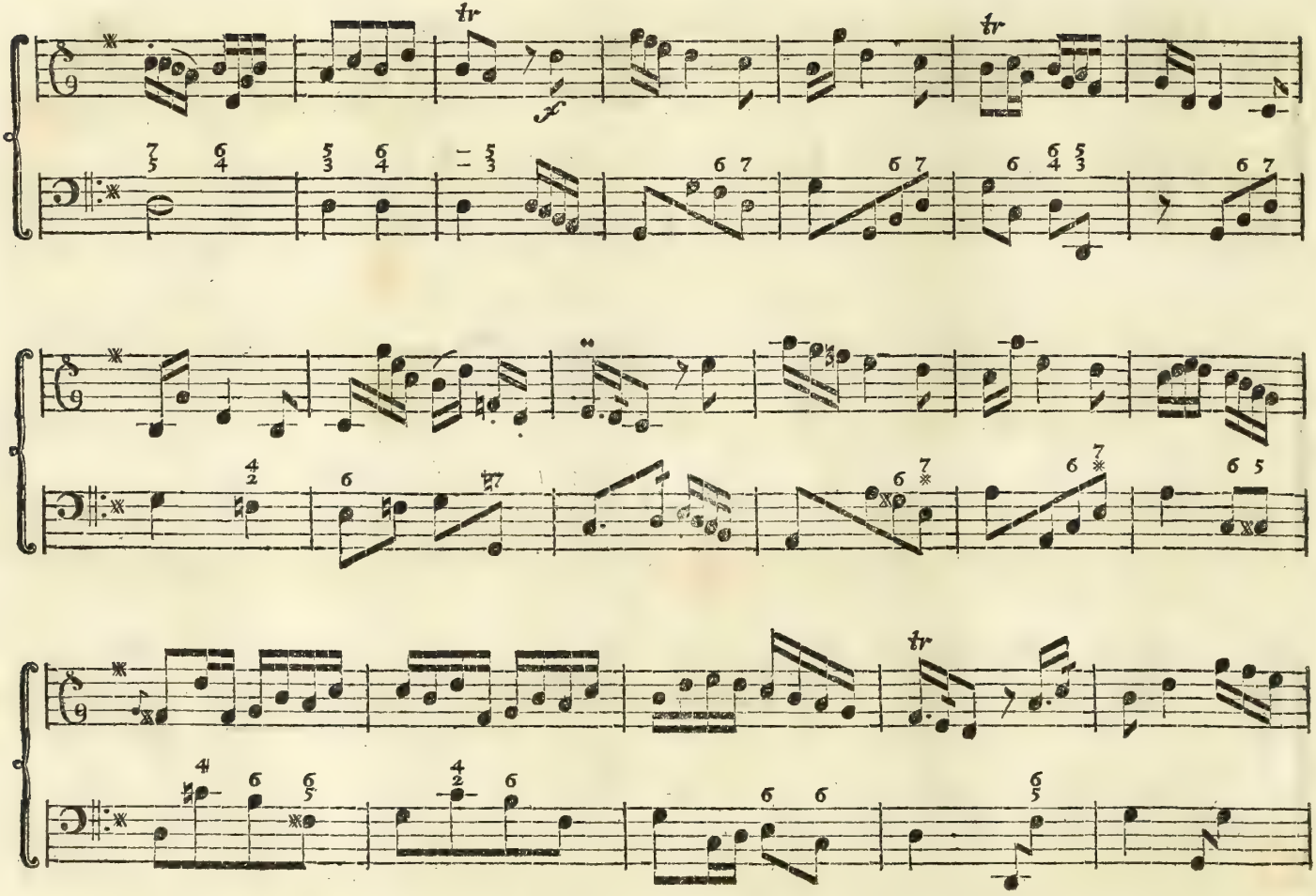
Dieſes wären alſo die gebräuchlichen Septimen. Folgendes Exempel, ohne ausgeſchriebenen Accompagnement mag den Beſchluß davon machen.

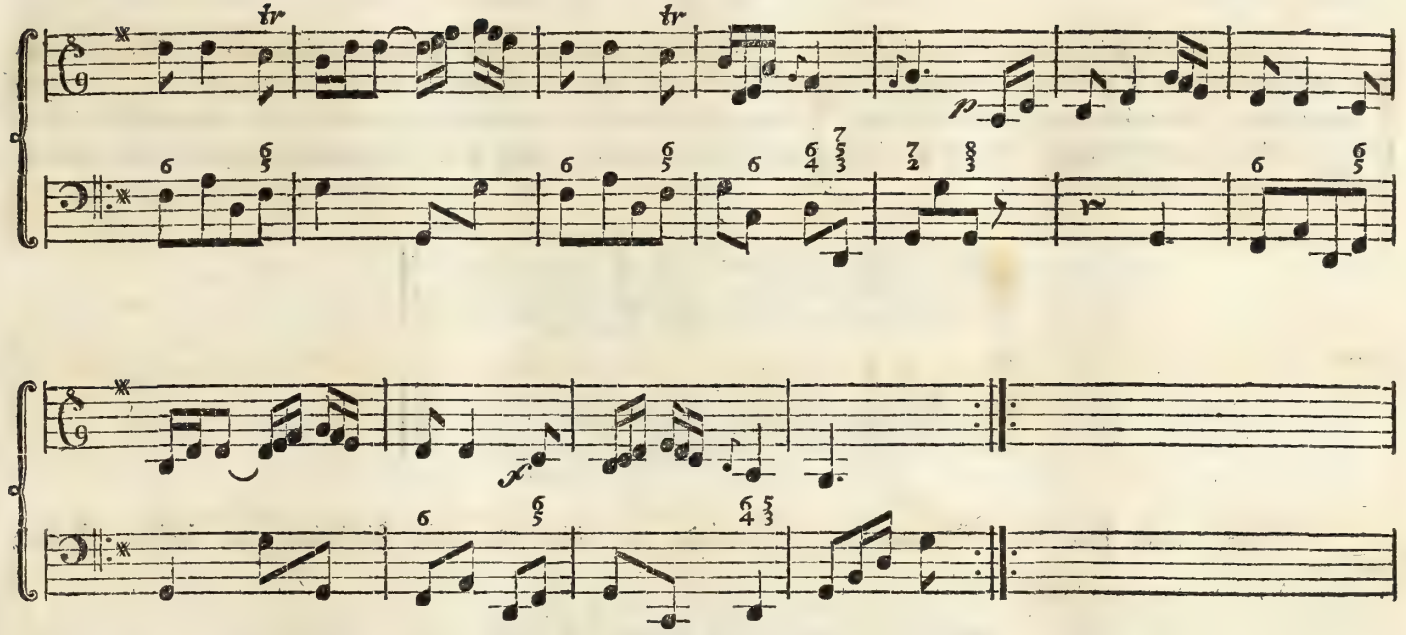
Allegro.


Allegro moderato.


tr
p
f
tr
6 6 6 6 5
tr
p
pf
tr
6 7 6 7 6 6 5 6 7 6 7 6 6 5
f
tr
6 7 6 7 6 6 6 6 5


tr
p
f
p
f
p


tr
tr
tr



Das sechzehnte Capitel.

Von der None.

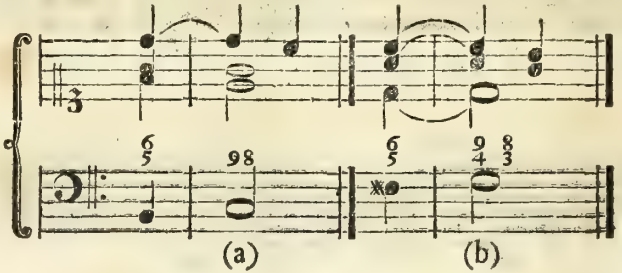
§. 1.

Die None ist eine Dissonanz, und resolviret ordentlicher Weise herunter in die 8.

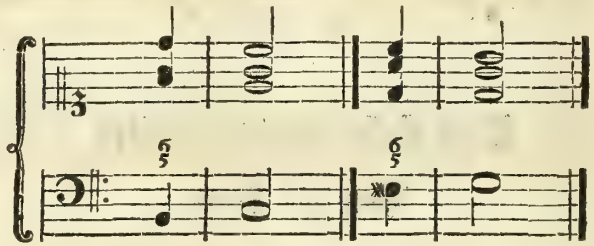
§. 2.

§. 2.

Wenn sie so stehet 98, so gehöret $\frac{5}{3}$ dazu (a). Stehet sie aber mit der Quarte zusammen $\frac{9}{4}$, so gehöret die Quinte dazu (b). Diese Harmonie pflegt mehrentheils durch die vorhergehende $\frac{6}{5}$ schon da zu seyn. In beyden Fällen ist die None präpariret oder vorbereitet. Das ist: sie ist in dem vorhergehenden Griffe als eine Consonanz schon vorhanden; und sie kann als eine **Verzögerung**, (retardatio,) eines oder mehrerern Intervallen des Hauptaccords angesehen werden. Z. E.



Nähme man hier die Bindung weg, so würde man die ordentliche Auflösung der falschen Quinte haben. Z. E.



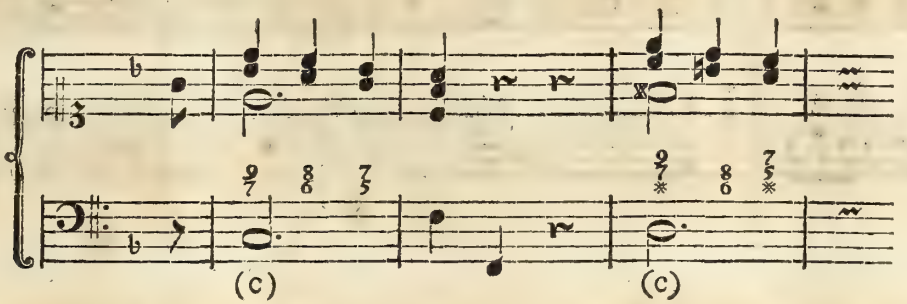
§. 3.

Viele wollen gar keine None statuiren, sondern sie wollen diese Signatur mit 2 bezeichnet wissen; weil, wie sie sagen, die None nichts anders sey, als eine doppelte Secunde. Da aber die Secunde ganz andere Intervallen bey

bey sich hat, und auch ganz anders resolviret als die None, so läßt man es billig beym alten, um keine unnöthige Verwirrung zu machen.

§. 4.

In vorhergehenden beyden Fällen war die None gebunden. Die meisten behaupten, sie könne auch gar nicht anders als gebunden vorkommen. Ich weis aber nicht was man gegen folgendes Exempel einwenden will, wo die None frey und ungebunden erscheinet (c).



§. 5.

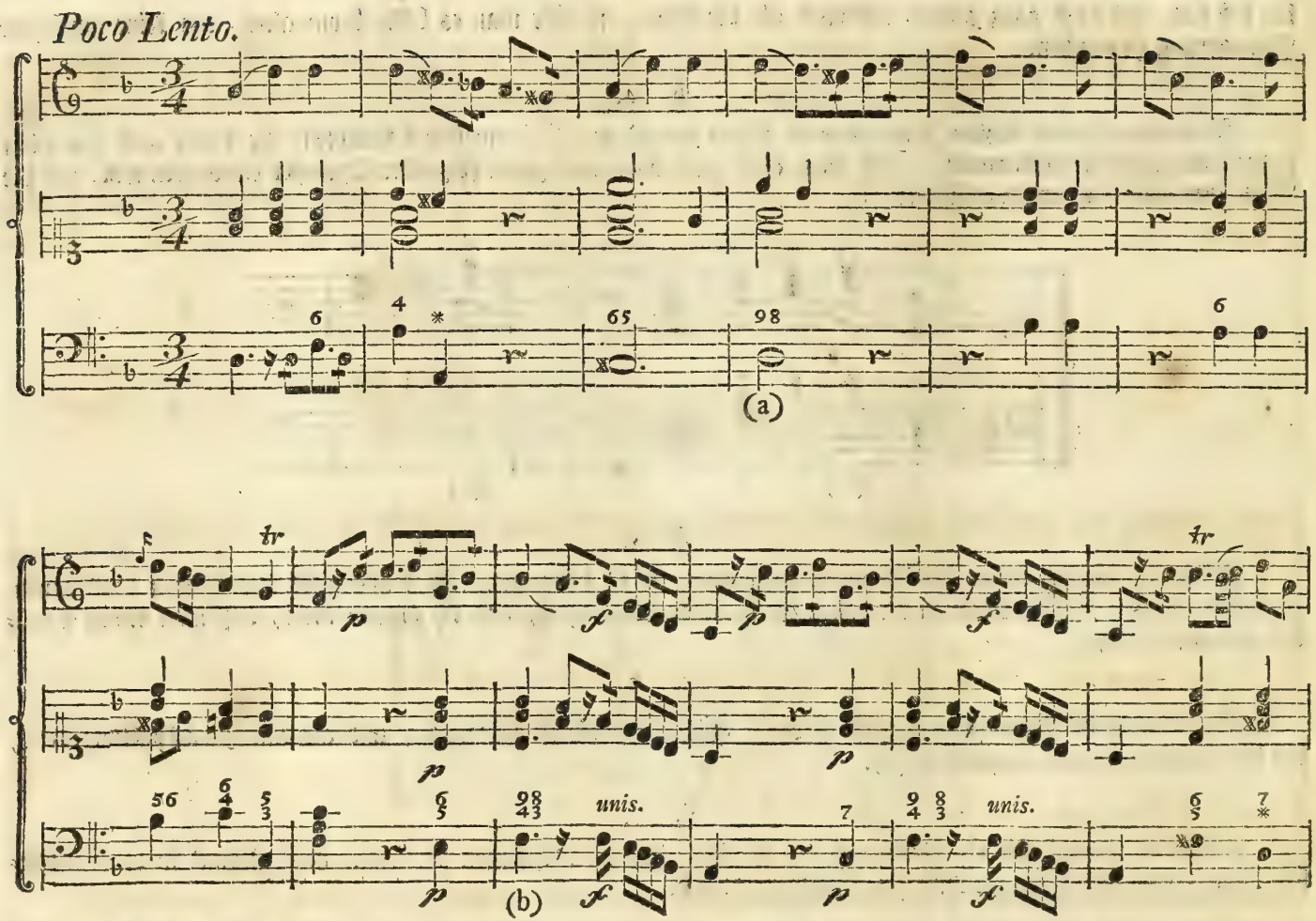
Dieses ist freylich wider die Meynung derjenigen, so da behaupten: sie könne nicht unpräparirt vorkommen. Indessen beweisen doch die Arbeiten der besten Meister das Gegentheil, und ich glaube nicht, daß man etwas dawider einwenden könne.

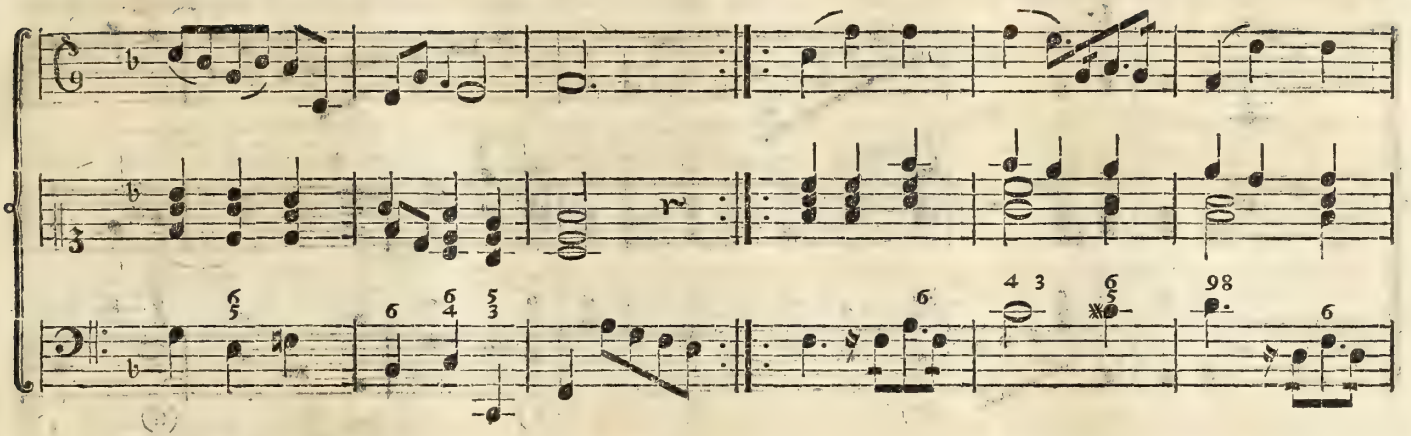
§. 6.

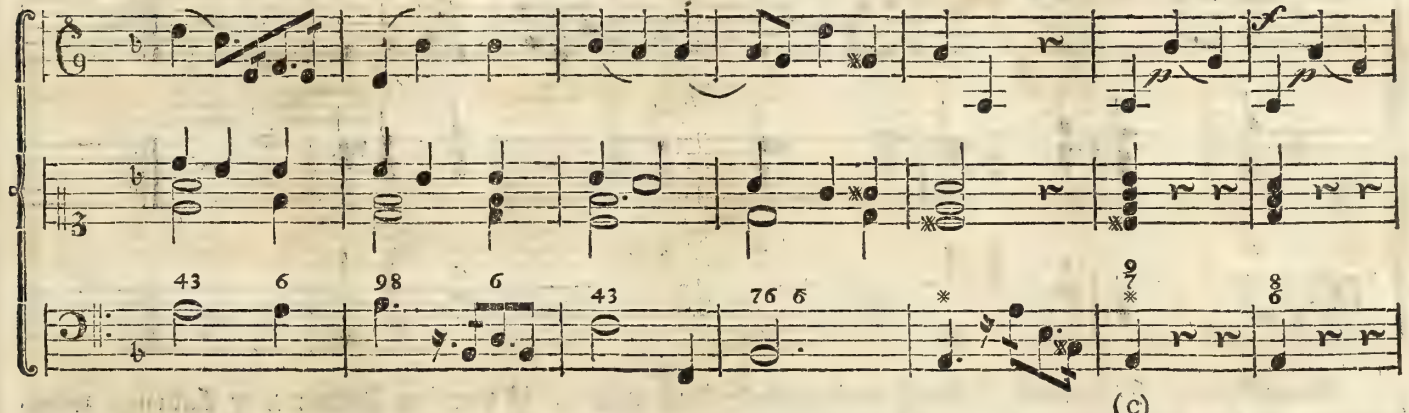
Noch kommt die None mit der Sext $\frac{9}{6}$ vor. Hier ist sie allezeit vorbereitet, und als eine Zurückhaltung der 8, bey der Sextenharmonie anzusehen (d).

§. 7.

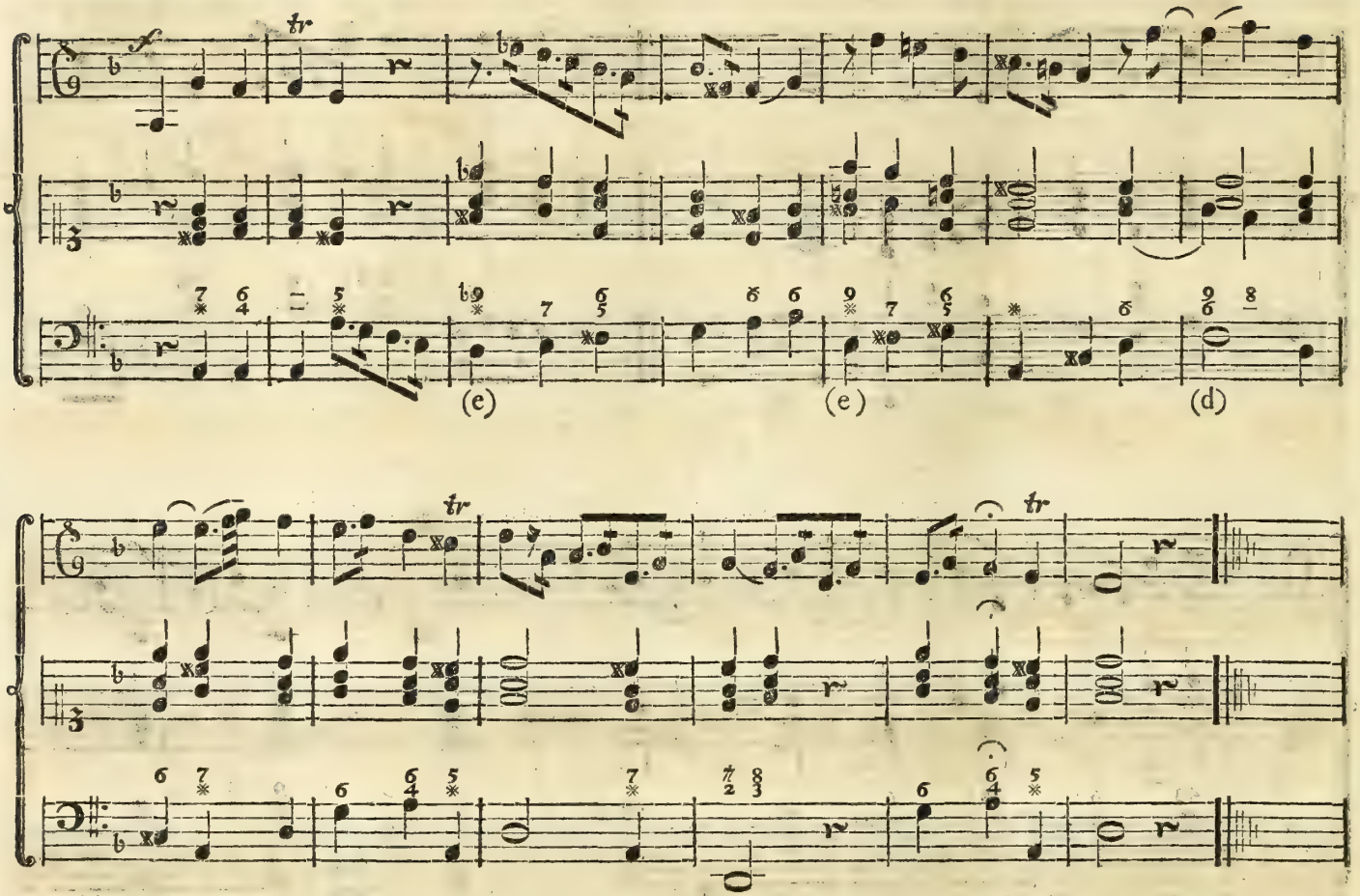
Manchmal verursachet die Bewegung des Basses, daß die Resolution der None nicht allemal in die 8 geschiehet (e). Folgendes Exempel wird zur Erklärung dienen.


Poco Lento.
(a)
(b)
unis.
unis.





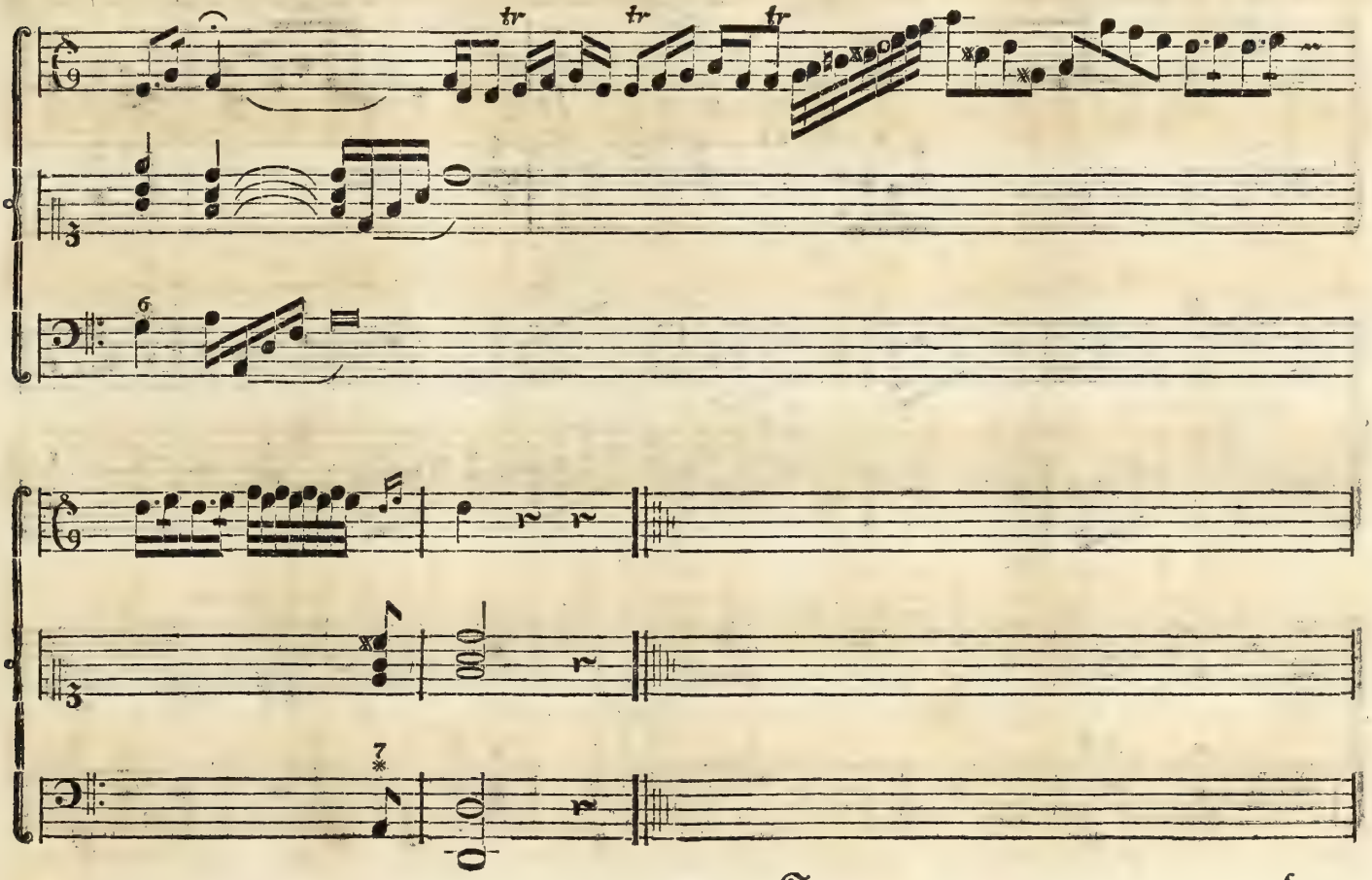
(c)



Anmerkung. Das beym Schluſſe vorkommende Ruhezeichen, iſt hier das Zeichen einer Cadenz, wobey derjenige, ſo die Hauptſtimme hat, verſchiedene Zierrathen aus dem Stegreife anbringt. Der Accompagniſt

bricht

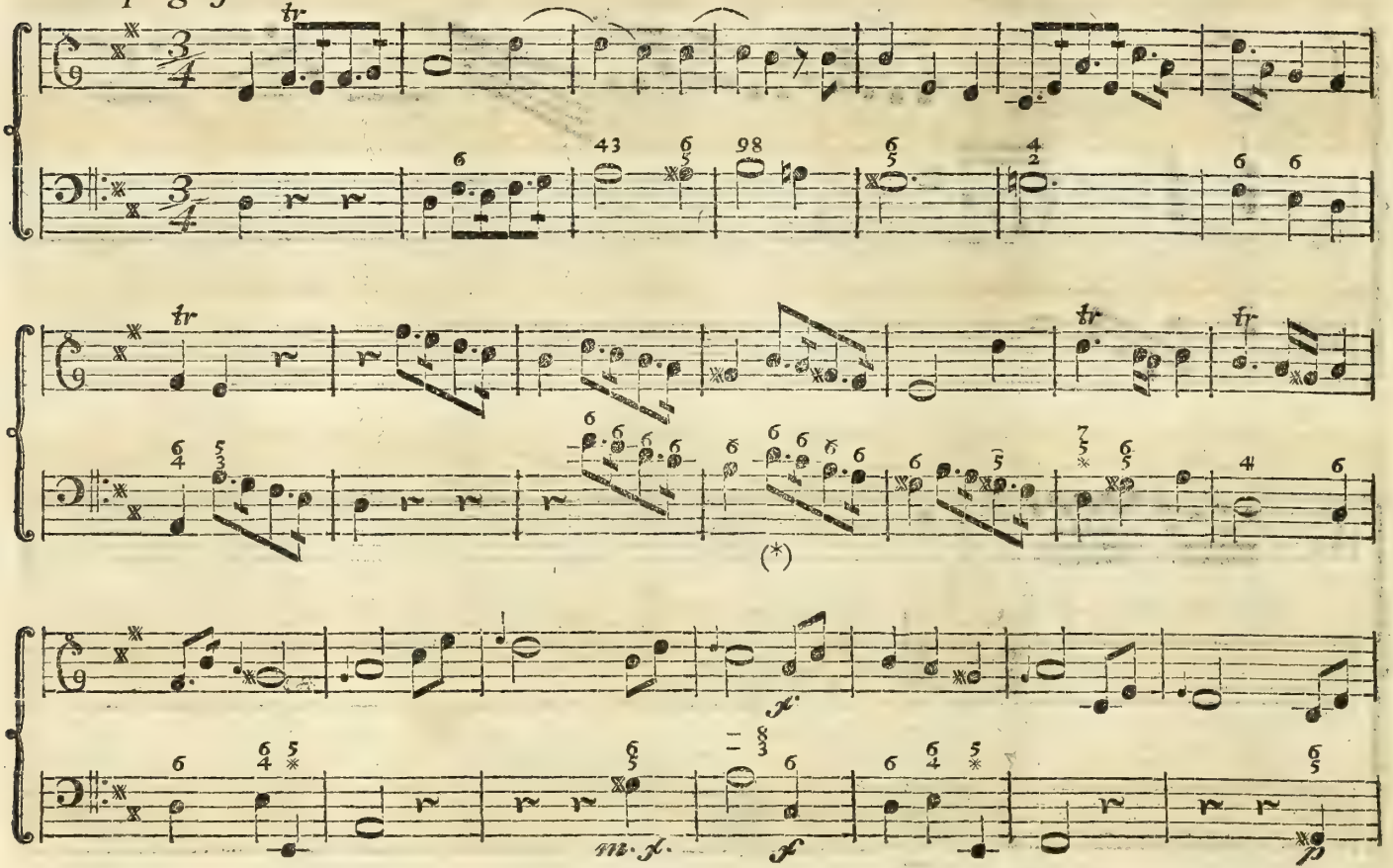
bricht die Harmonie der $\frac{6}{4}$ und bleibt liegen, bis er merket, daß das Trillo, welches das Ende der Cadenz bestimmet, anfängt matt zu werden; alsdenn macht er die Resolution der liegenden $\frac{6}{4}$, in die $\frac{5}{3}$, und gleich den völligen Schluß darauf. Irgend auf folgende Art:

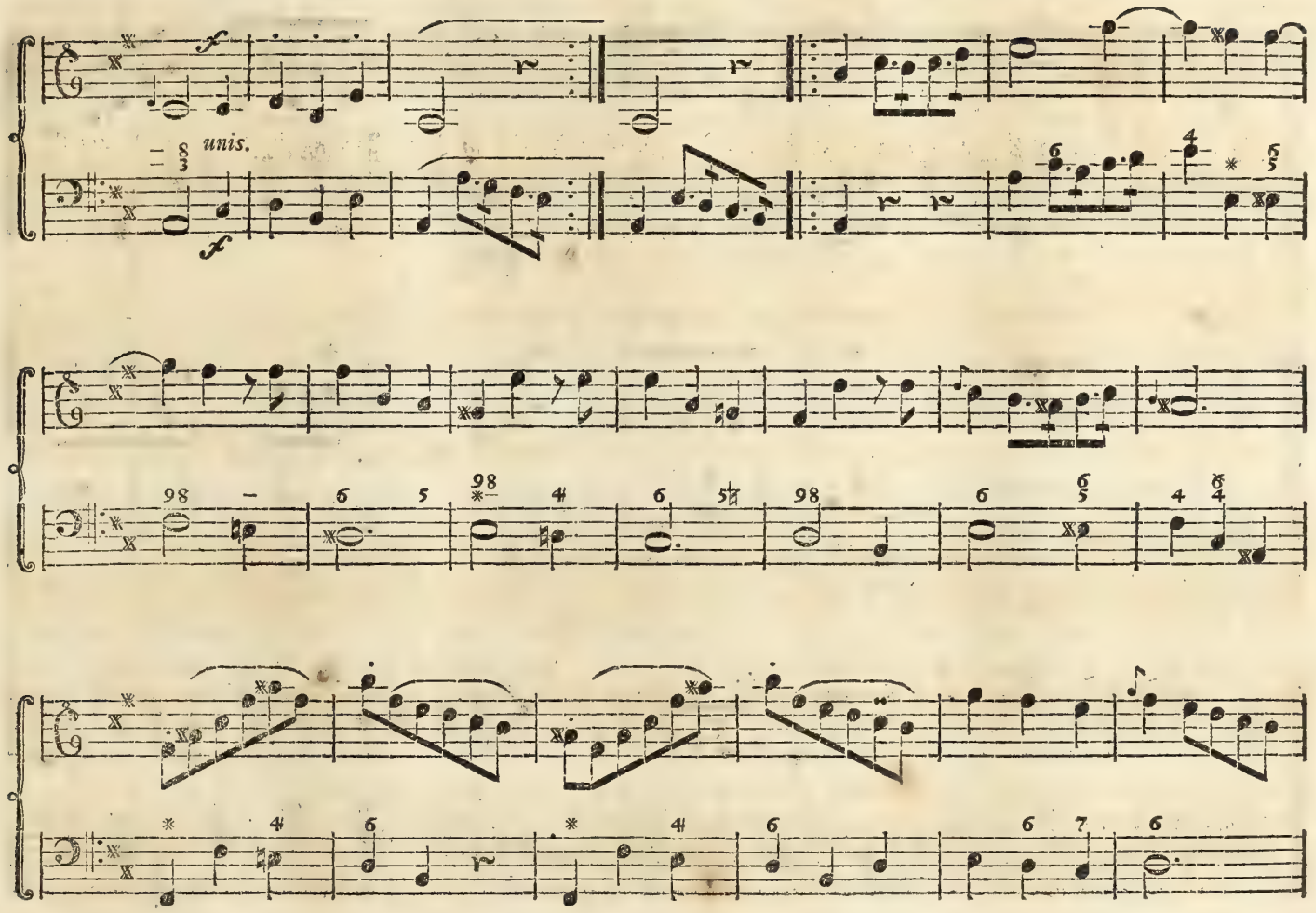


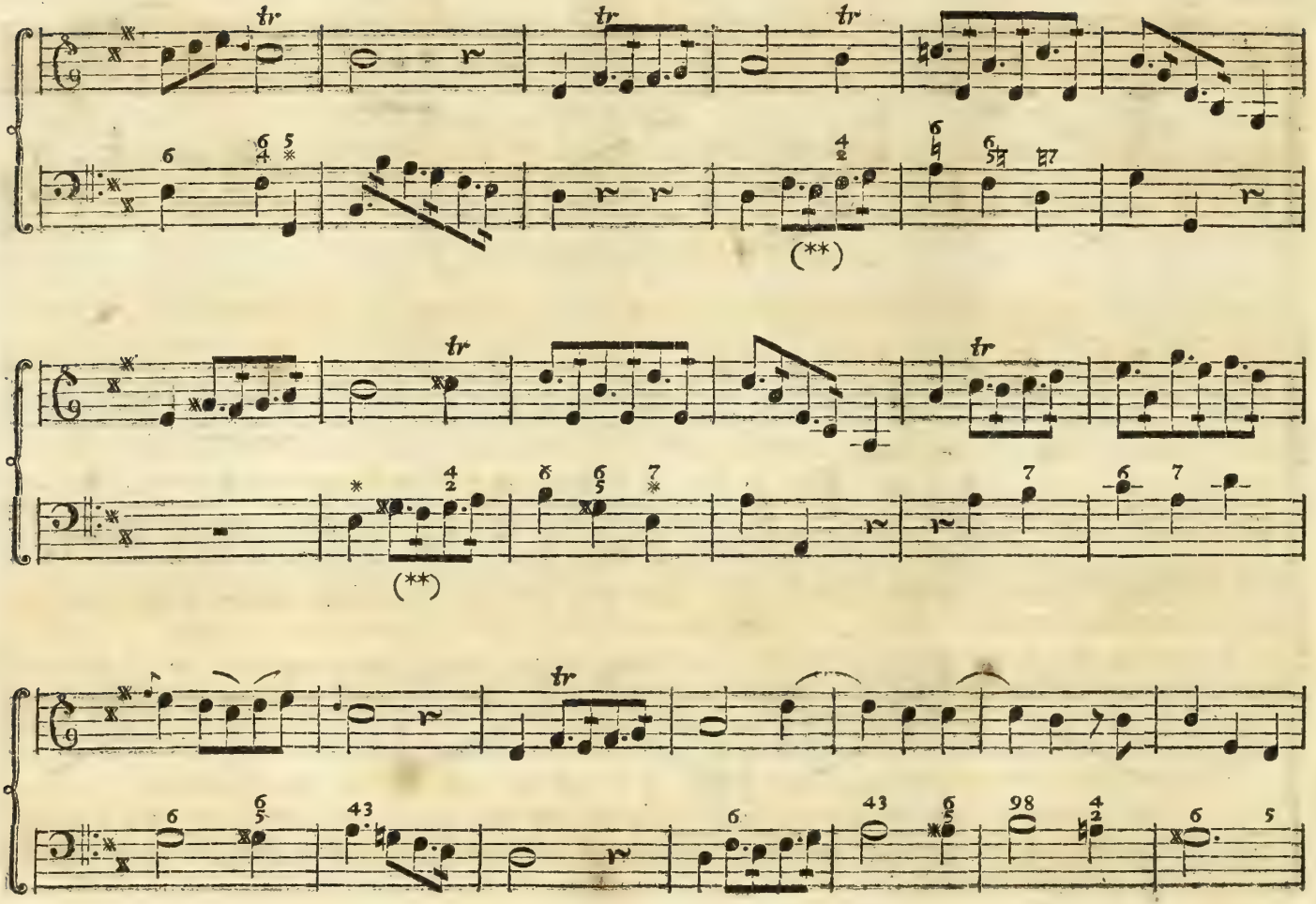
§. 7.

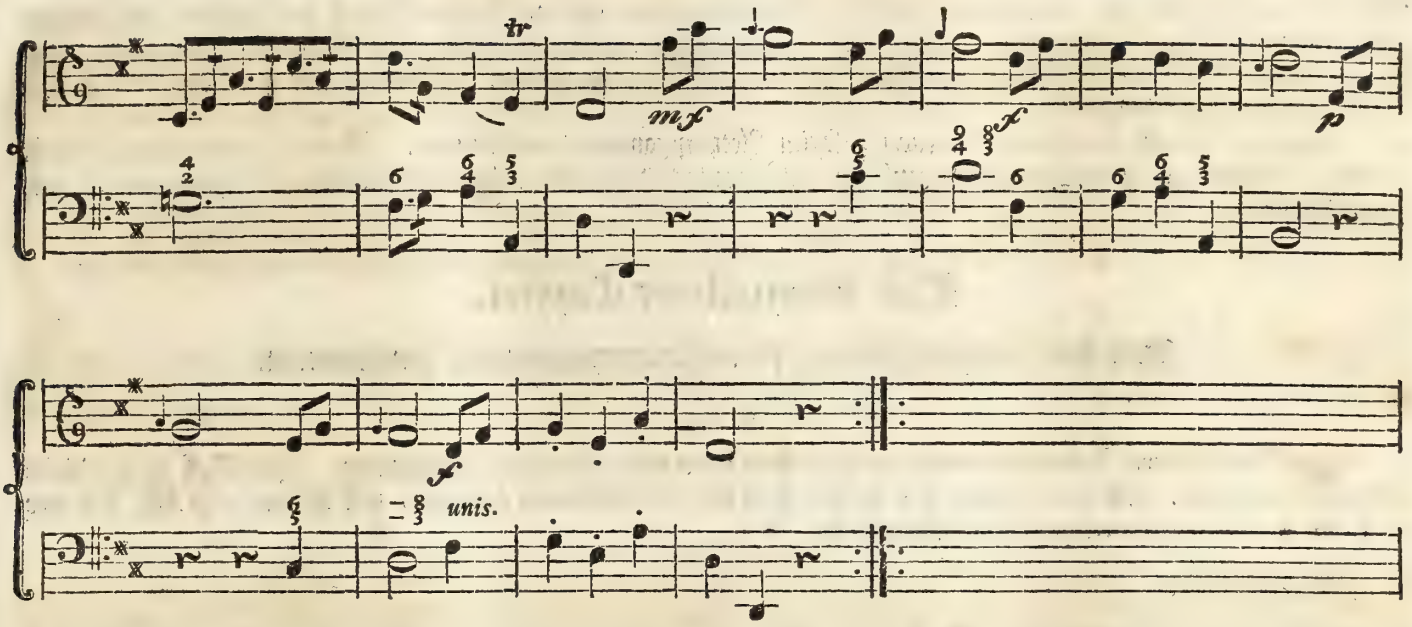
Folgendes Exempel mag der Beschluß der Nonenlehre seyn:

Tempo giusto.




unis.


tr
tr
tr
(**)
tr
tr
(**)
tr
43
43
98



Anmerkung. Bey (*) ist eine Nachahmung. Hier ist es am besten, wenn man mit der rechten Hand die Sexte nur einstimmig begleitet. Die bey (**) vorkommenden Gänge, sind gleichfalls Nachahmungen. Die Note, so mit $\frac{4}{2}$ bezeichnet ist, ist hier eine Wechselnote (†), welche statt der darauf folgenden stehet. Es ist also diese Signatur als eine Vorausnahme des Hauptaccords anzusehen, sonsten wäre es wider die Regel der Dissonanzen, weil

(†) Weil ich hier von Wechselnoten gesagt habe, so muß ich sie doch auch näher erklären. Eine Wechselnote (nota cambiata) ist eine solche Note, die eigentlich der Harmonie nach nicht dahin gehöret, wo sie stehet, sondern sie ist mit der darauf folgenden Note vertauschet, denn diese sollte eigentlich die harmonisch anschlagende, jene, nämlich die Wechselnote, die durchgehende seyn.

weil die $\frac{4}{2}$ nicht resolviret. Ueberhaupt muß bey Nachahmungen und melodiösen Stellen des Basses, die Harmonie manchmal großen Zwang leiden. Dergleichen Stellen werden öfters am besten mit der linken Hand allein, oder mit der rechten Hand in der Octave, oder auch mit der Terze accompagniret. So kann man z. E. bey (**) Terzen mit der rechten Hand nehmen.

Dieses wären also die Hauptsignaturen, so im Accompagnement vorkommen. Nun soll noch einiger gedacht werden, die theils als Vorausnahmen anzusehen sind; theils sich von den andern Signaturen, so ihnen ähnlich sind, unterscheiden.

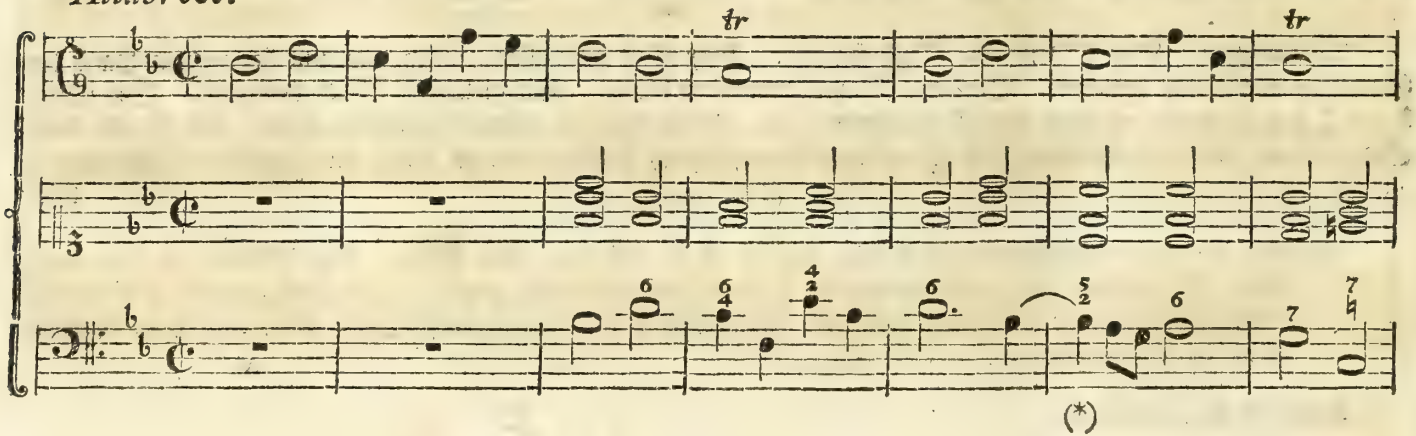
Das siebenzehnte Capitel.

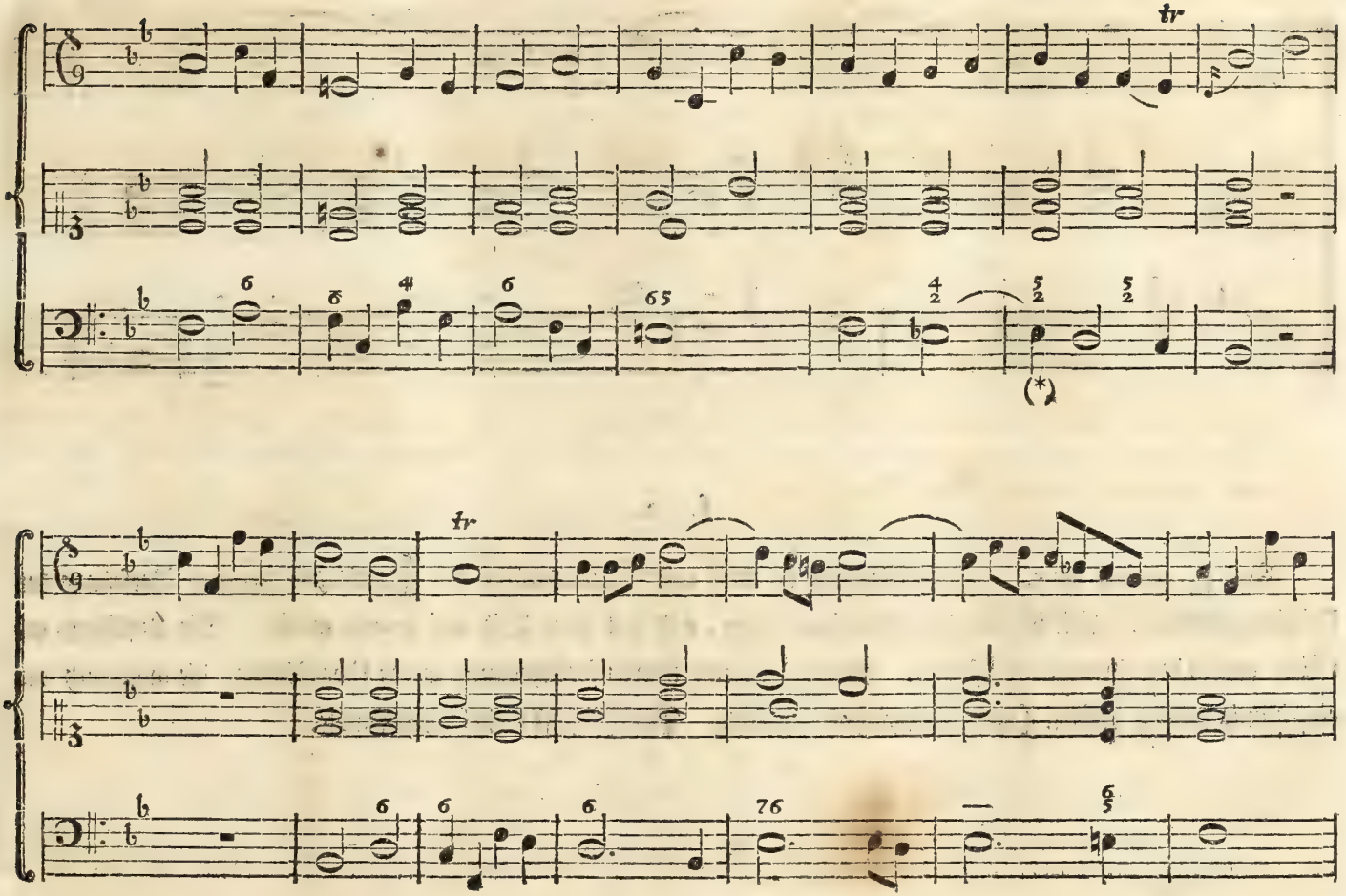
Von den übrigen Ziffern, so im Accompagnement vorkommen.

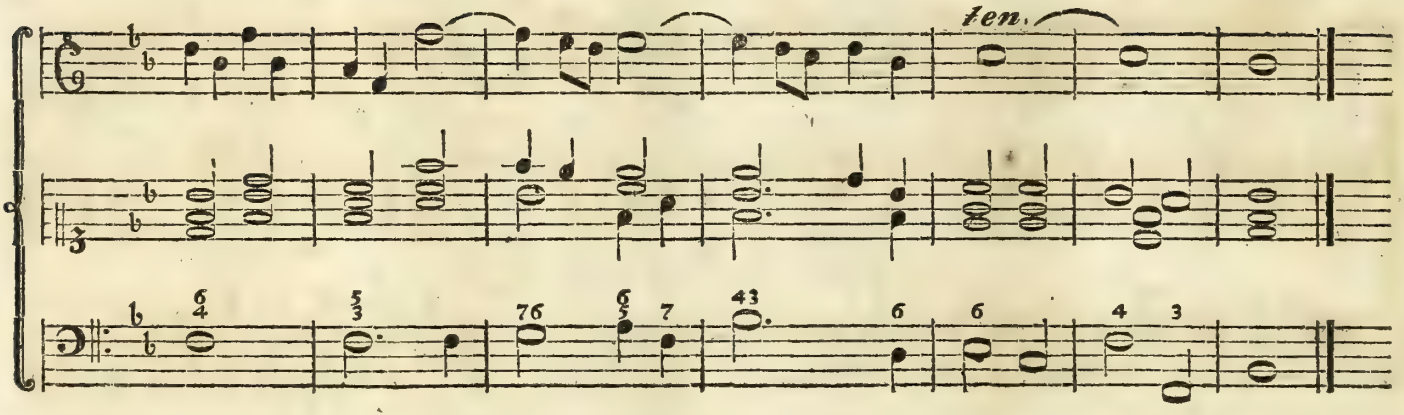
§. 1.

$\frac{5}{2}$ hat keine andern Intervallen mehr bey sich; doch kann man die 2 oder 4 verdoppeln. Der Baß ist bey dieser Signatur gebunden, tritt einen ganzen oder halben Ton bey der Resolution herunter, und nimmt $\frac{6}{3}$ zu sich, die hier durch die $\frac{5}{2}$ als einer **Vorausnahme** schon da sind (*).

Allabreve.



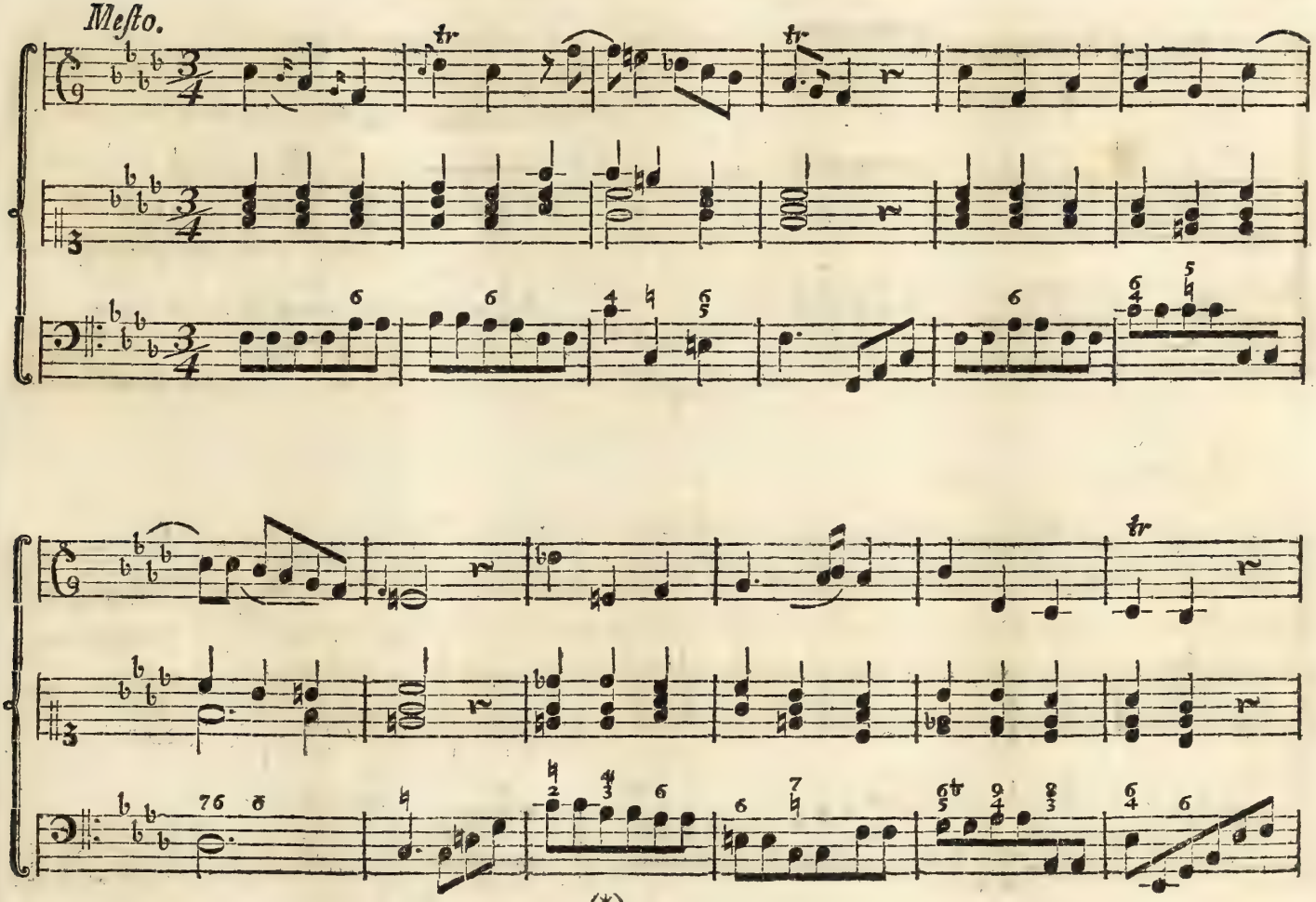

tr
(*)
tr



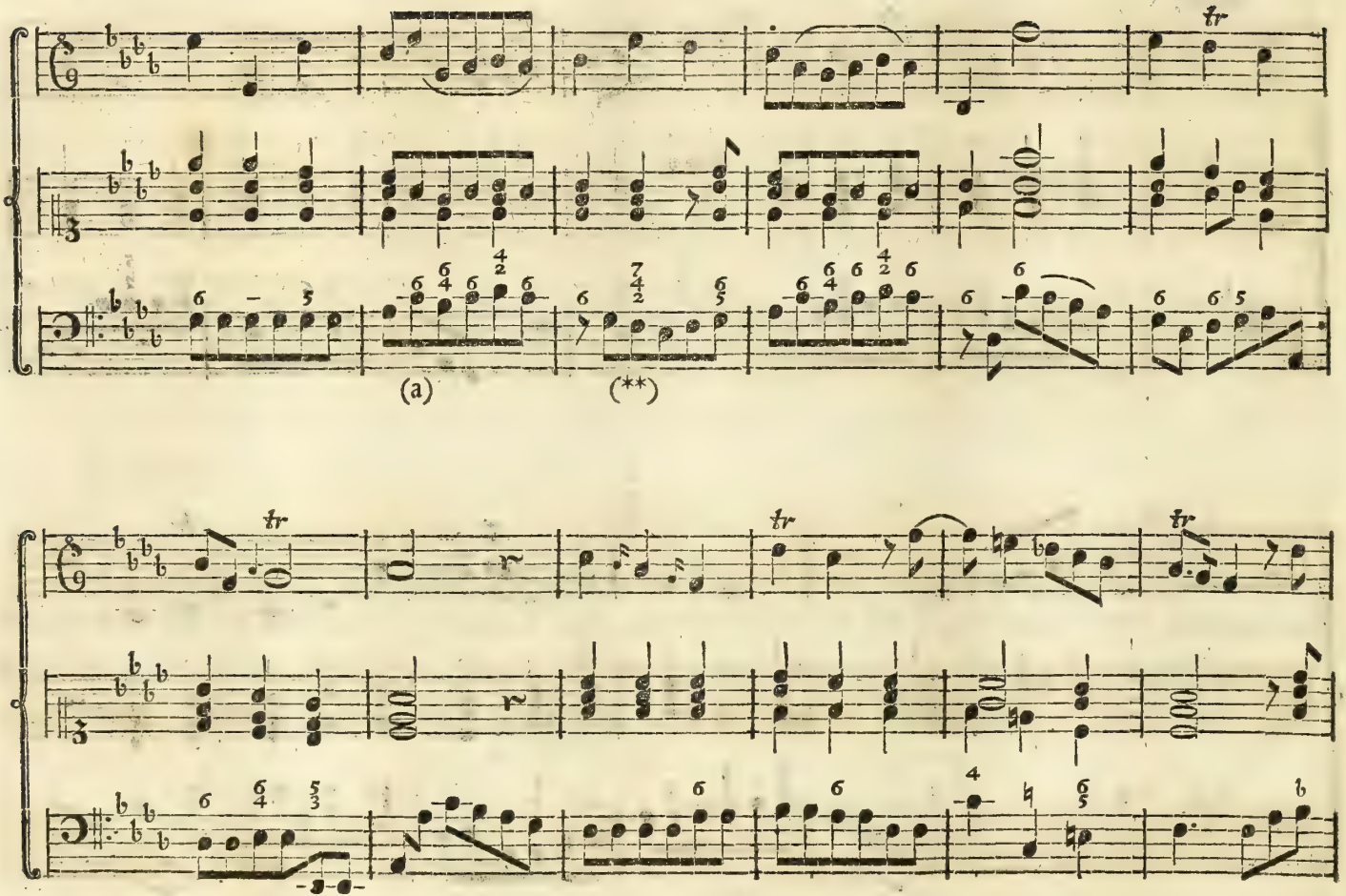
§. 2.

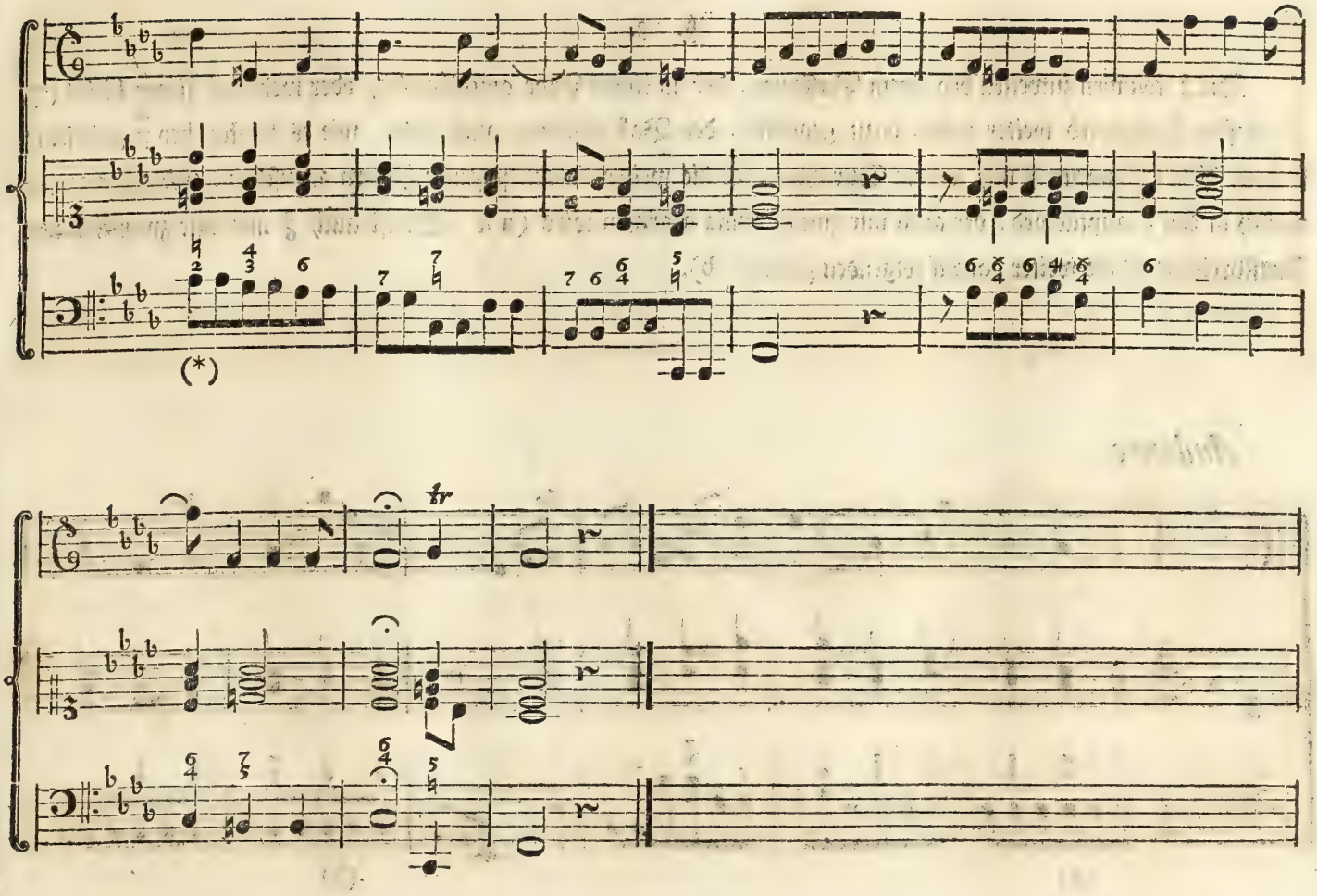
Zur $\frac{3}{2\flat}$ gehöret die 5. Diese Signatur ist auch eine Vorausnahme der $\frac{6}{4}$, als der zweyten Versetzung der kleinsten Septime. Sie ist auch den Molltönen eigen, und hat ihren Sitz auf quinta modi. Die Auflösung geschieht erst in dem zweyten Griffe (*). Bey (a) ist eine Sextenfortschreitung in der Oberstimme, die man auch nur einstimmig mit der rechten Hand accompagniren könnte. Bey (**) ist f eine Wechselnote.

Mesto.


Mesto.

(*)


tr
(a)
(**)
tr
tr
tr

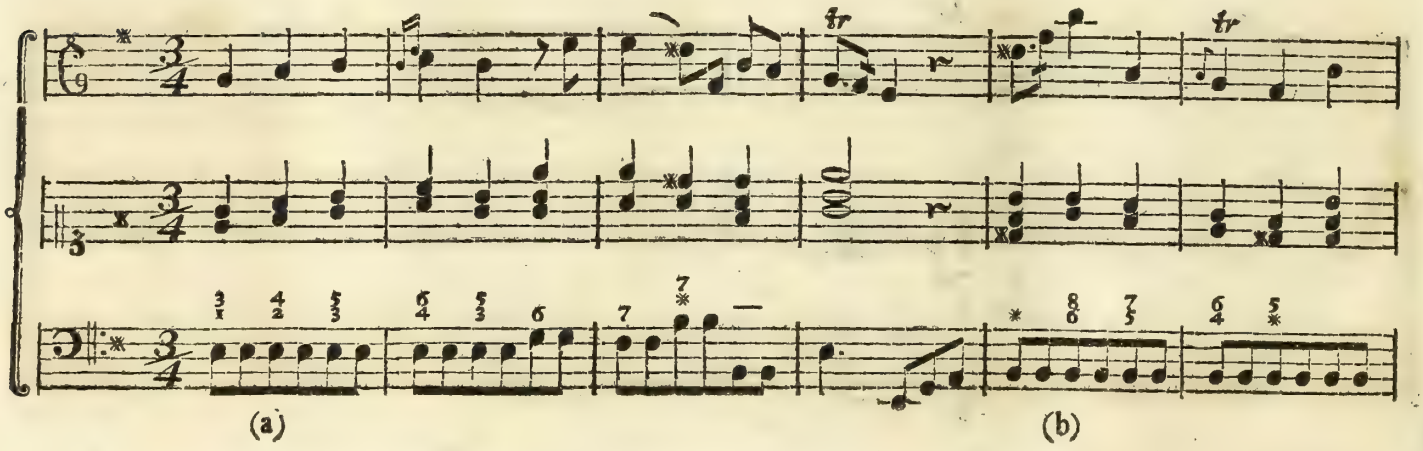


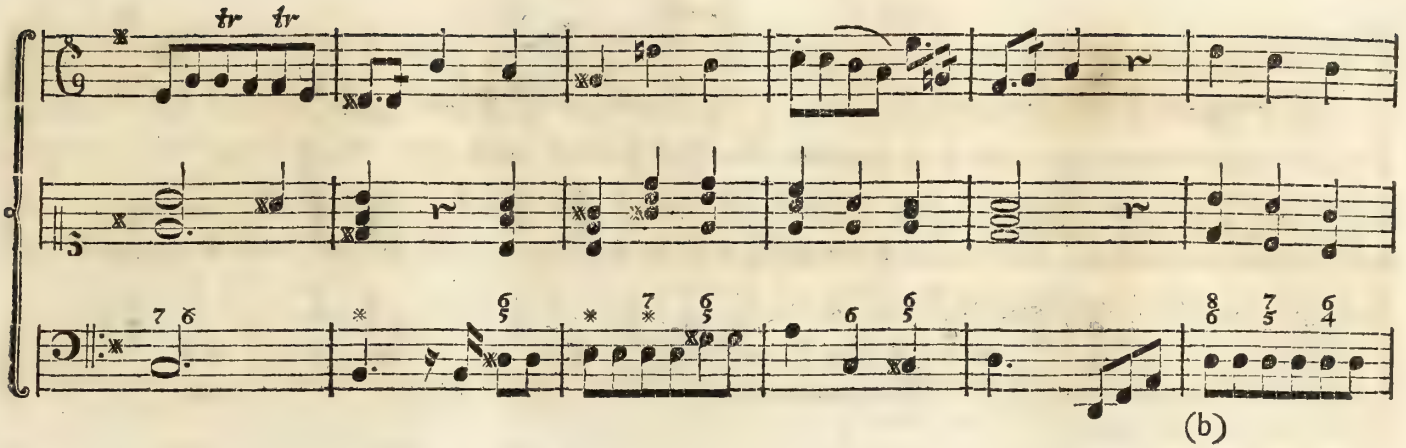
§. 3.

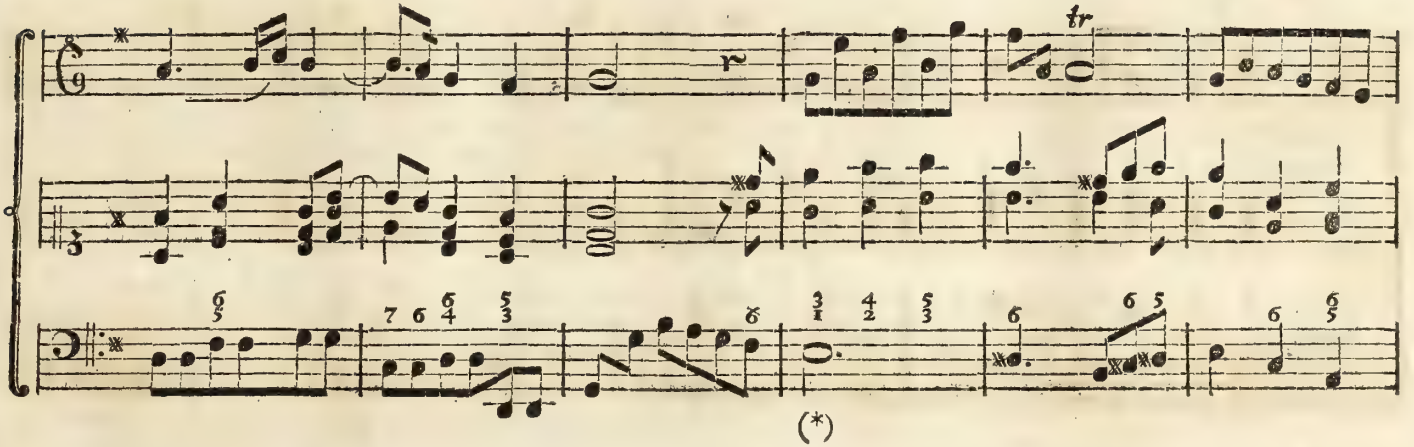
§. 3.

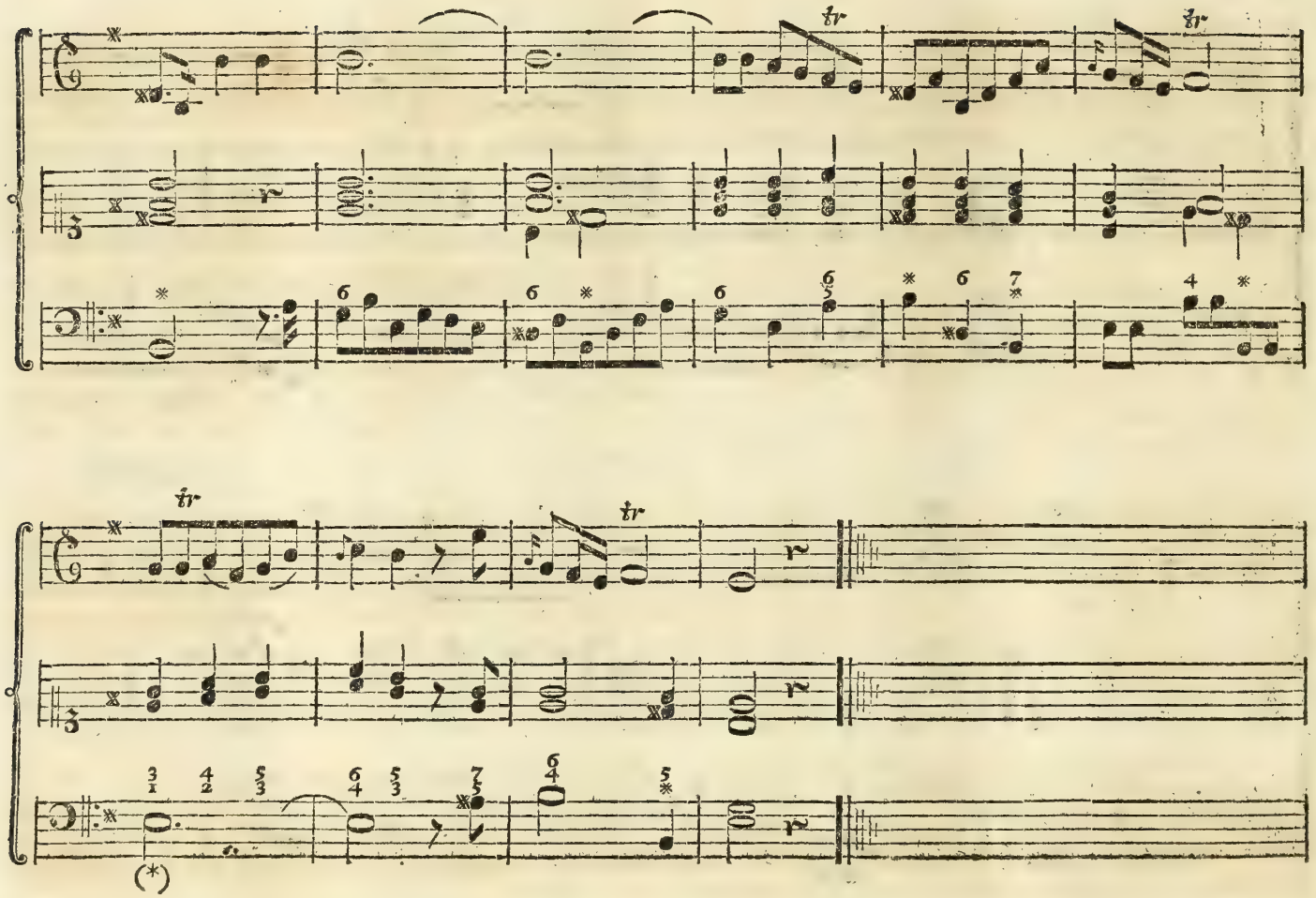
Die $\frac{4}{2}$ kommen zuweilen bey einem Baſſe vor, der in einem Tone anſchlägt (a), oder wohl gar liegen bleibt (*). In dieſem Falle wird weiter nichts dazu gegriffen, der Baß reſolviret auch nicht, wie es ſonſten bey $\frac{6}{4}$ geſchieht; ſondern dieſe Signatur iſt nur als ein Durchgang in die weiter darauf folgende Ziffern anzuſehen, und gehet gemeiniglich in den Hauptaccord, der auch nur zweyſtimmig gegriffen wird (a). So iſt auch $\frac{8}{6}$ nur eine zweyſtimmige Fortſchreitung in die weiter darauf folgenden Ziffern (b).

Andante.




tr tr
(b)


tr
(*)



§. 4.

§. 4.

Ich hätte vielleicht dieser Anweisung auch Choräle beyfügen sollen. Es ist wahr, sie sind eine gute Uebung für einen Anfänger, weil man nebst der Harmonie, auch eine Melodie in der äußersten Stimme hat. Allein ich konnte sie nach dem mir vorgesetzten Plane, bey Erklärung der Harmonie nicht füglich anbringen. Ich glaube aber, wer meine gegebenen Beyspiele spielen kann, der wird auch leicht einen Choral spielen; aber nicht umgekehrt. Da auch diese Anweisung mehr auf das Clavier, als auf die Orgel gerichtet ist, und diejenigen, so sich besonders auf die Orgel appliciren, ohnedem genug Choräle spielen müssen, andere aber, die zur Erbauung Choräle spielen wollen, auch schon Choralbücher haben können; so glaube ich, dieses wird hinlänglich seyn, einen, der die Harmonie und das Accompagnement studiren will, auf den rechten Weg zu führen. Beym galanten Style, wo viele Vorschläge in der Melodie vorkommen, fragt sichs, wie muß sich denn der Accompagnist dabey verhalten? müssen die Vorschläge ausgedrückt werden oder nicht? Allerdings, ob sie schon nicht allemal durch Ziffern angedeutet sind. Man muß aber erst gehen können, ehe man tanzen lernt. Einem Anfänger wäre zu viel zugemuthet, wenn man ihm gleich Bendaische Violin Solo vorlegen wollte. Kann einer erst das simple Accompagnement, so wird sich das geschmückte auch schon finden; des Herrn Bachs zweyter Versuch über das Accompagnement, handelt hiervon ausführlich, und ein musikalisches Gehör, wird sich in diesem Falle leicht selber helfen.

§. 5.

Hier will ich noch einmal wiederholen, was ich schon öfters gesagt habe: daß nämlich die Absicht des vorgeschriebenen Accompagnements nicht sey, daß man es just so, und nicht anders greifen müsse; nein, sondern man übe die kleinen Beyspiele auch mit Verwechselung der Intervallen; nur gebe man fleißig Acht auf die äußersten Stimmen, damit bey deren Fortschreitung keine Fehler entstehen. **Diejenige Lage ist die beste, die der Melodie am nächsten kommt.**

§. 6.

Hat ein Anfänger dieses alles, und überdem auch die Pausen und den Tackt in seiner Gewalt, so wird ihm das Accompagnement einer Arie, Sinfonie, Concerts u. s. w. ein Spielwerk seyn. Man kann alsdann, um die linke Hand gelenksam zu machen, mit Nutzen Bendaische Violin Solo, oder sonst schwere Bäße zu seiner Uebung im Accompagnement brauchen; dadurch wird sie gleichsam aus ihrem Schlafe, worein sie durch die elenden Trommelbäße, die man bey den meisten Sinfonien findet, versetzet worden ist, ermuntert.

§. 7.

Ein Anfänger muß sich bemühen, richtig bezifferte, und von guten Meistern gesetzte Bässe, zu seiner Uebung zu bekommen; weil man von keinem Meister verlangen kann, daß er gleich beym ersten Anblicke einen unbezifferten Baß dem Inhalte des Stückes gemäß, ohne Fehler sollte begleiten können. Doch geht es weit eher an, einen regelmäßig gesetzten Baß, unbeziffert zu accompagniren, als Bässe von den Modecomponisten, die selbst nicht wissen, was vor einen Baß sie ihren zusammen geflickten Melodien geben sollen. Diese guten Herren glauben: daß Spielen und Componiren einerley sey; gerade als wenn es gleich viel wäre, daß wer ein gut geschriebenes Buch lesen könnte, auch weiter nichts brauche, um selbst eines zu schreiben. Sie setzen sich mit ihrem eingebildeten Genie weit über alle pedantische Regeln der Composition weg. Die Harmonie, die Rhytmick, die Verbindung der Sätze u. s. w. sind nur für mittelmäßige Köpfe, und schränken ein so großes Genie als ihres ist, ein: daher kennen sie selbige öfters nicht einmal den Namen nach. Was kann man von solchen gelehrten Componisten anders erwarten, als Mißgeburten? Ein angehender Accompagnist wird also durch dergleichen elende Bässe verderbet, und ein Musikverständiger wird dabey gähnen.

§. 8.

Da aber doch gleichwohl viele Bässe, zumal bey Arien, Sinfonien, u. s. w. nicht beziffert sind, so entstehet hier die Frage: wie und nach was vor Regeln muß man denn da verfahren? Ich will im folgenden Capitel einen Versuch thun, wie weit man einem hierinnen durch Regeln zu Hülfe kommen kann. Vorher aber noch etwas vom Recitative gedenken.

Das achtzehnte Capitel.

Von der Begleitung des Recitativs.

Was ein Recitativ sey, wird ein jeder, so die Musik übet, wissen. Es ist die musikalische Prosa, und ist, so wohl in Ansehung der Poesie, als Musik, keinen so strengen Regeln unterworfen, als die Arie, oder andere Stücke. Es kommt mit verschiedenen Instrumenten, auch nur mit dem Basse allein begleitet, vor. Im

ersten

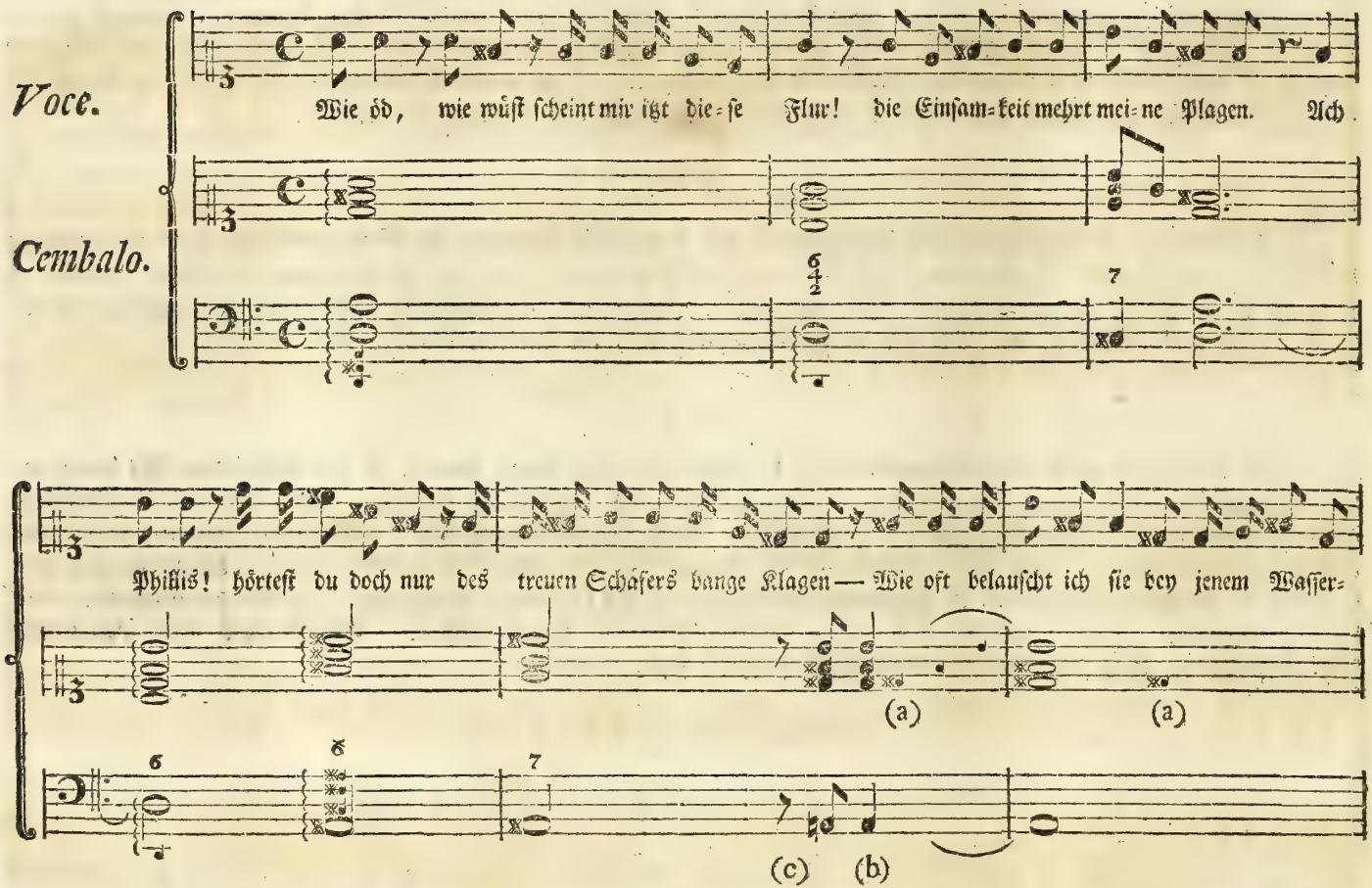
erſten Falle heißt es ein **Accompagnement**. Hier wird der Tackt in ſo weit beobachtet, als melodiſche Figuren im Accompagnement vorkommen. Wenn aber harmoniſche Aushaltungen langer Noten kommen, ſo bindet ſich der Sänger nicht mehr ſo genau an den Tackt; und die Begleitung iſt verbunden, ihm nachzugeben: deswegen ſchreibt man die Singemelodie über die accompagnirenden Inſtrumente. **Im zweyten Falle**, wo der Baß allein begleitet, bindet ſich der Sänger an gar keinen Tackt, und der Accompagniſt muß ſich nach ihm richten.

§. 2.

Nirgends iſt die Verſetzung oder **Umwendung** der Harmonie häufiger, als eben im Recitative; auch geht es mit der **Präparation** und **Reſolution** der **Diſſonanzen** nicht ſo gewiſſenhaft zu, als in andern Stücken, ſondern es wird oft ſo gerade zu in eine entlegene Diſſonanz hinein geplumpet, daß man ſelber nicht weis, wie einem geſchieht. Daher iſt es auch ſchwerer, ein Recitativ gut zu accompagniren, als ein anderes Stück.

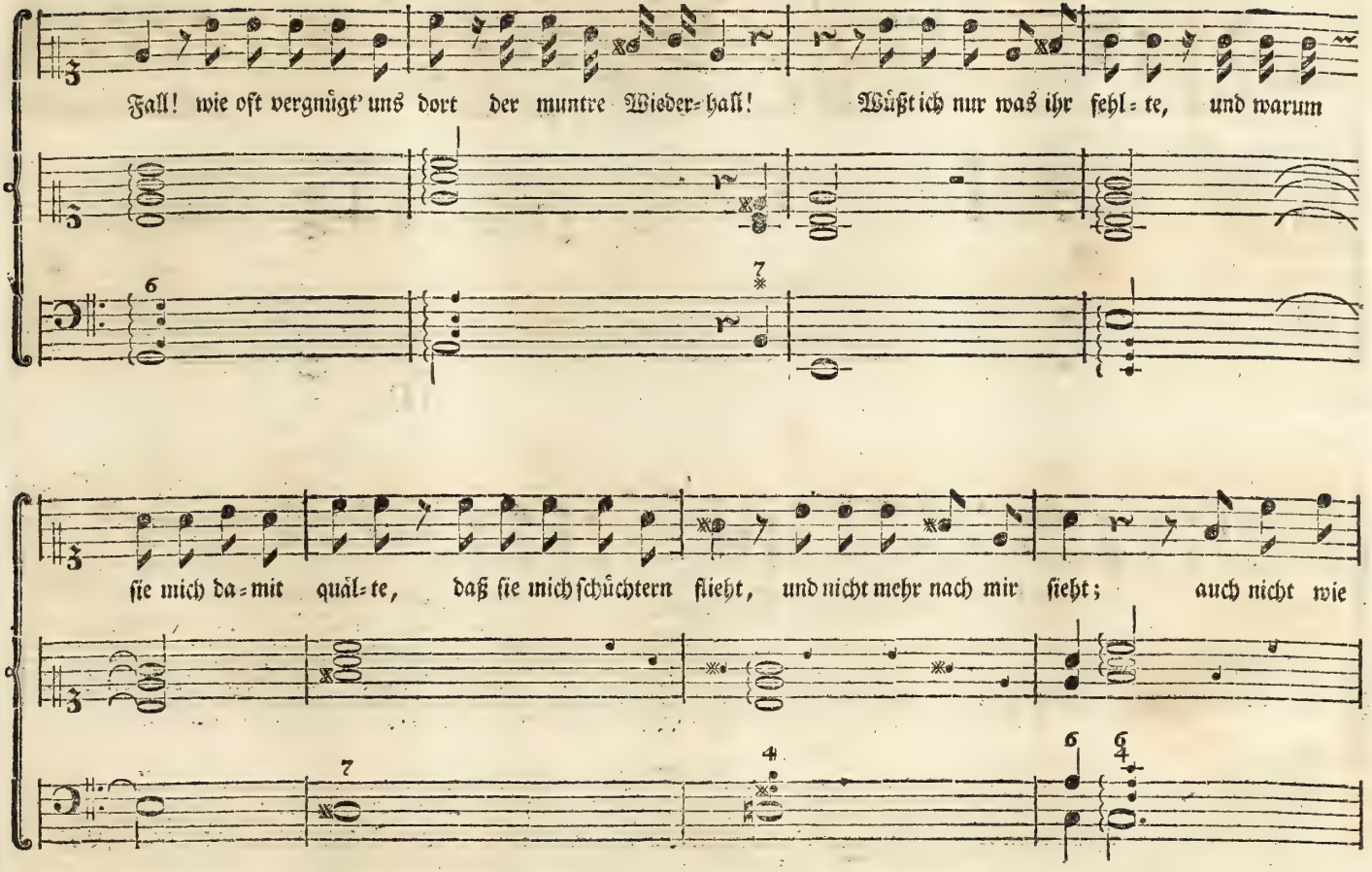
§. 3.

Der Clavieriſte muß die Harmonien nicht ſo gerade zu anſchlagen, ſondern ſie auf verſchiedene Art **brechen**, oder **arpeggiren**, und ſodann liegen bleiben, bis wieder eine neue Harmonie kommt. Bey ſchweren Intervallen, geſchieht dem Sänger eine große Erleichterung dadurch, daß der Accompagniſt ihm, nach einem Abſchnitte die folgenden Intervalle vorſchlägt, und gleichſam in den Mund leget. Dieſes iſt durch die kleinen runden Nötchen im Diſcante angedeutet, im Baſſe bedeuten ſie die harmoniſche Ausfüllung; da kann man ſie nach der Brechung aufnehmen, und nur im Haupttone, der mit gewöhnlichen Noten vorgeſchrieben iſt, liegen bleiben. Ein Beyſpiel eines Recitativs ohne Begleitung, mag folgendes aus einem Schäferſpiele ſeyn.

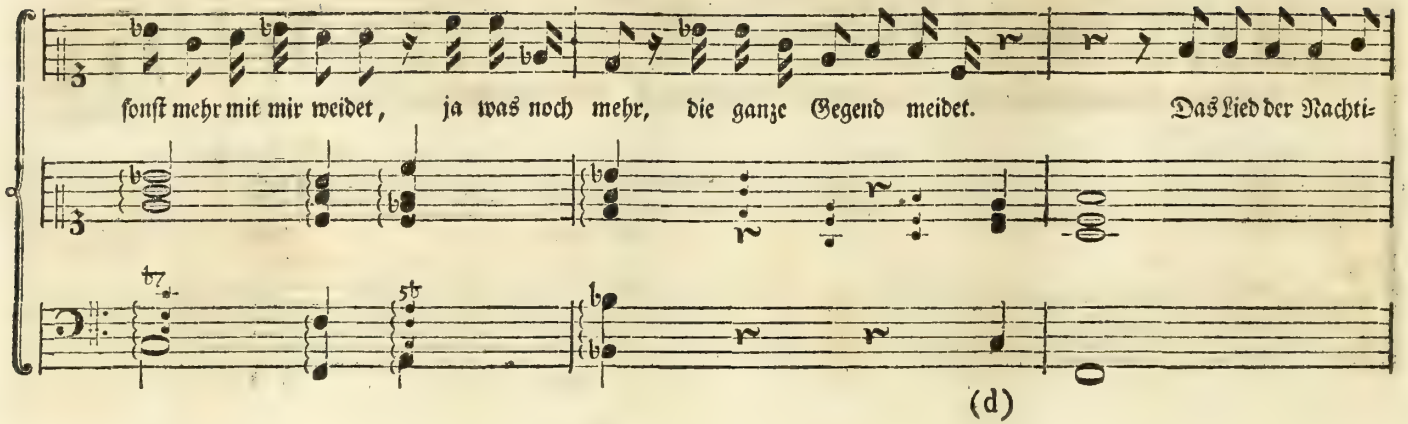


(a) Dieses sind die Intervalle, so dem Sänger, die Intonation zu erleichtern, angegeben werden. (b) Wenn nach einer Stro=phe das Accompagnement eine kurze Pause hat, worauf zwey Accorde folgen, so müssen sie kurz angegeben werden.

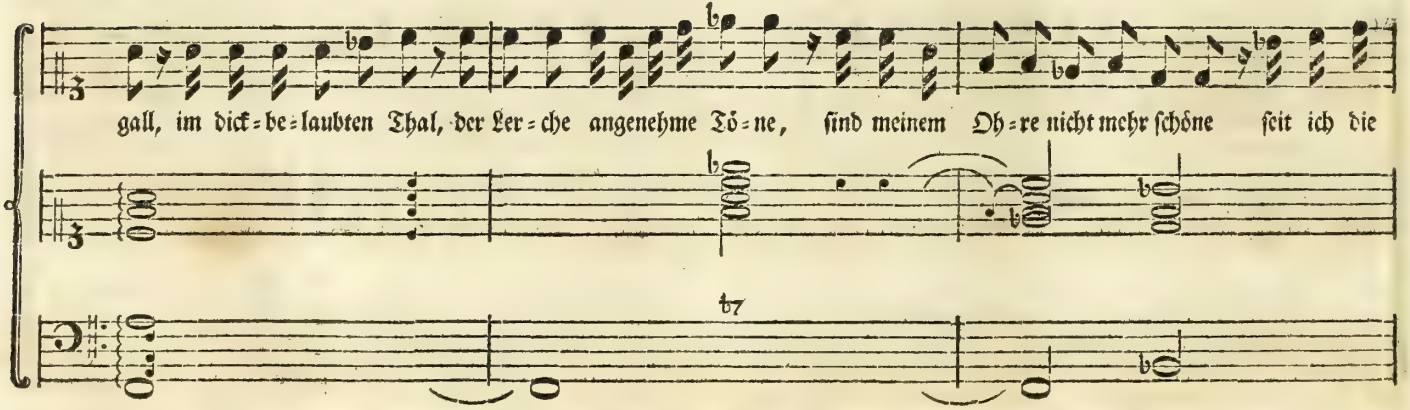
(c) Wenn



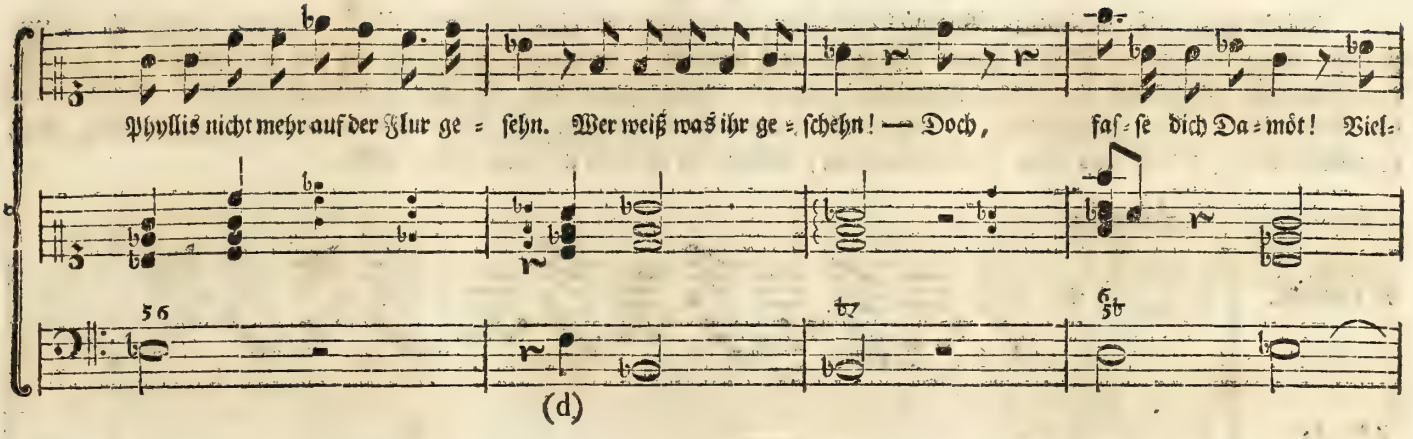
(c) Wenn eine Pause unter der vorletzten Note der Singestimme stehet, so muß das Accompagnement dem Sänger gleichsam das Wort aus dem Munde nehmen, und nicht erst lange warten, bis er die letzte Sylbe ausgesprochen hat.

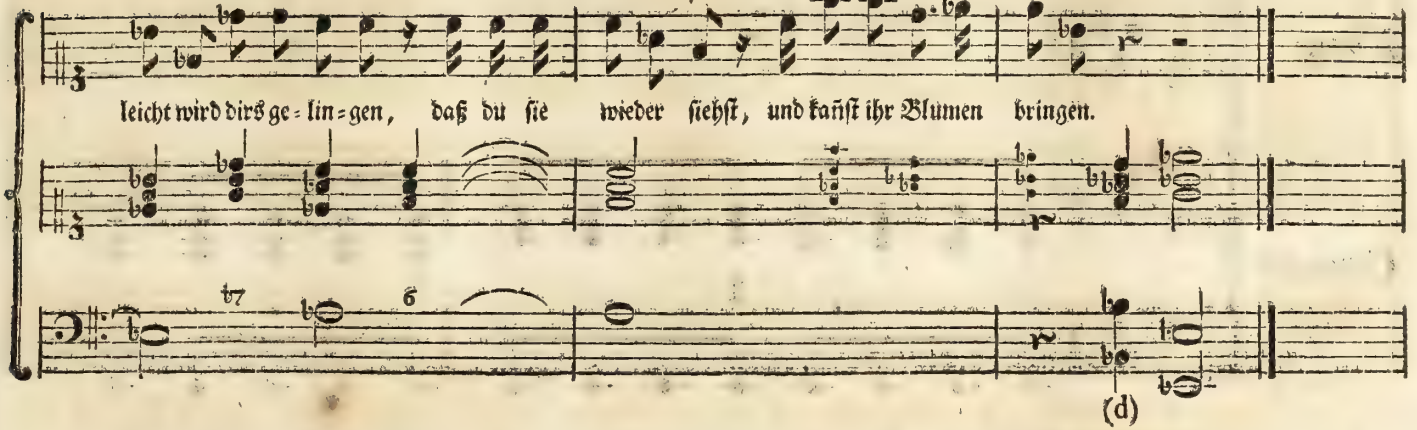


(d)



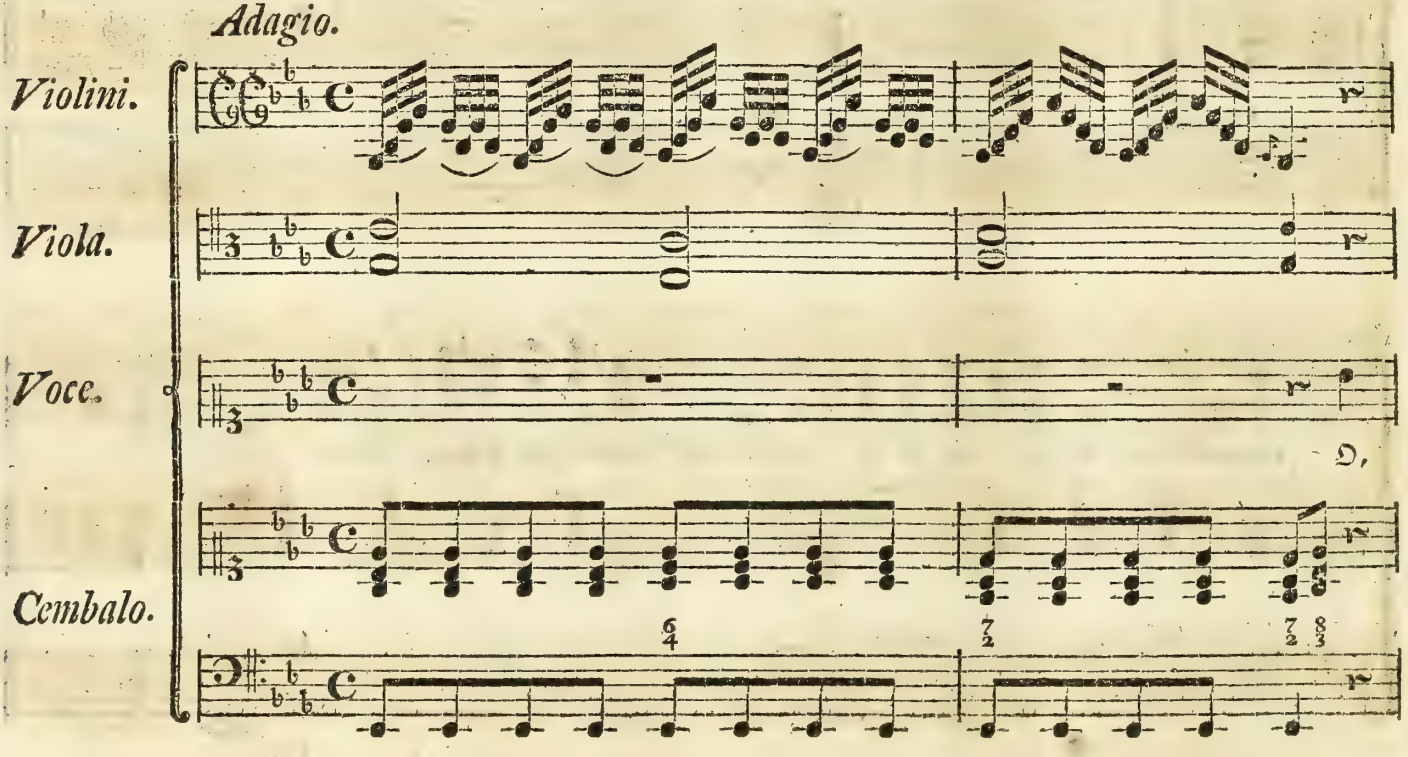
(d) Bey den Schlußfällen, die gemeiniglich eine Quinte herunter, in den Schlußton treten, müssen die Töne kurz angegeben werden.

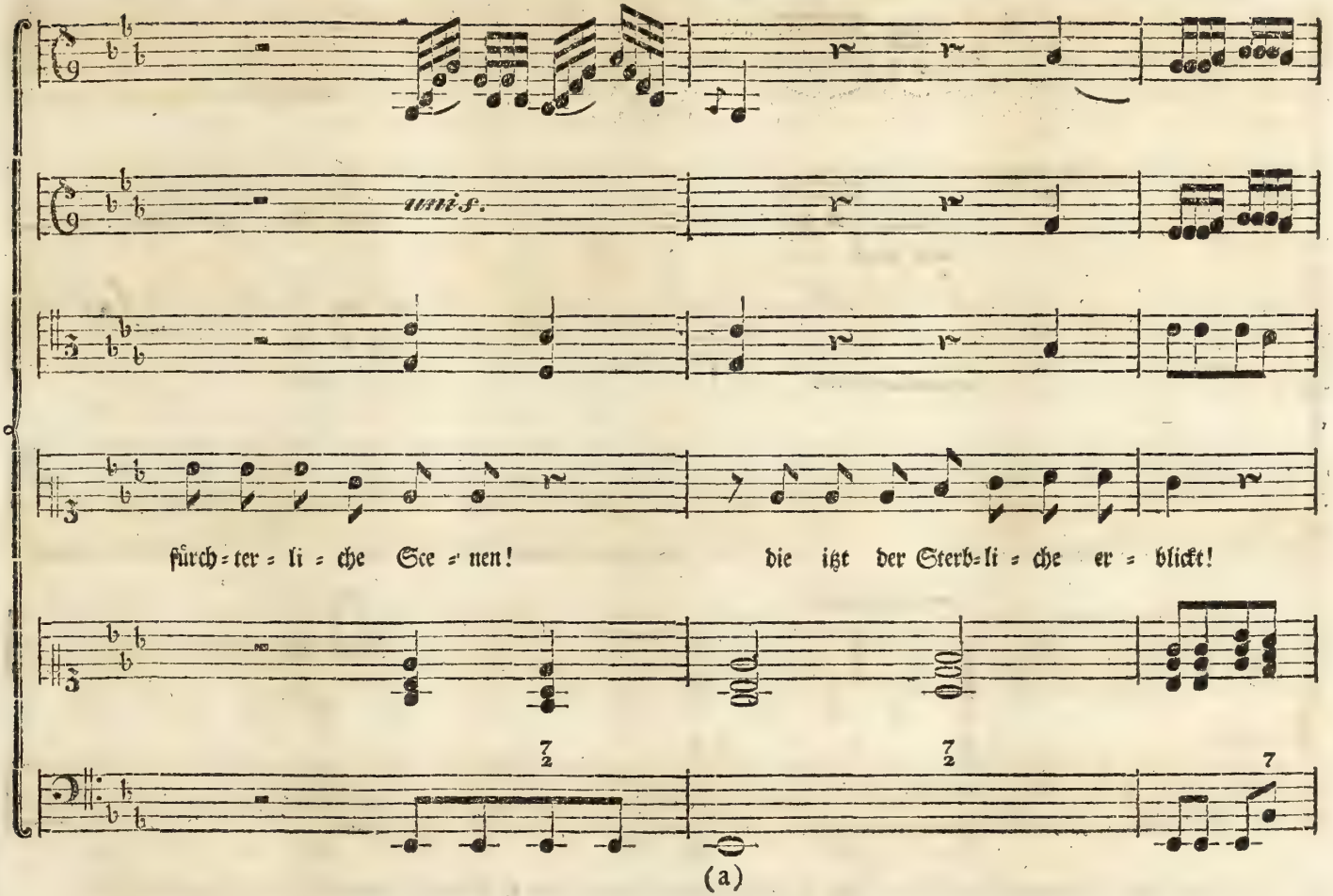

Phyllis nicht mehr auf der Flur ge = sehn. Wer weiß was ihr ge = schehn! — Doch, faſ = se dich Da = mōt! Viel=
(d)


leicht wird dirs ge = lin = gen, daß du sie wieder siehſt, und kanſt ihr Blumen bringen.
(d)

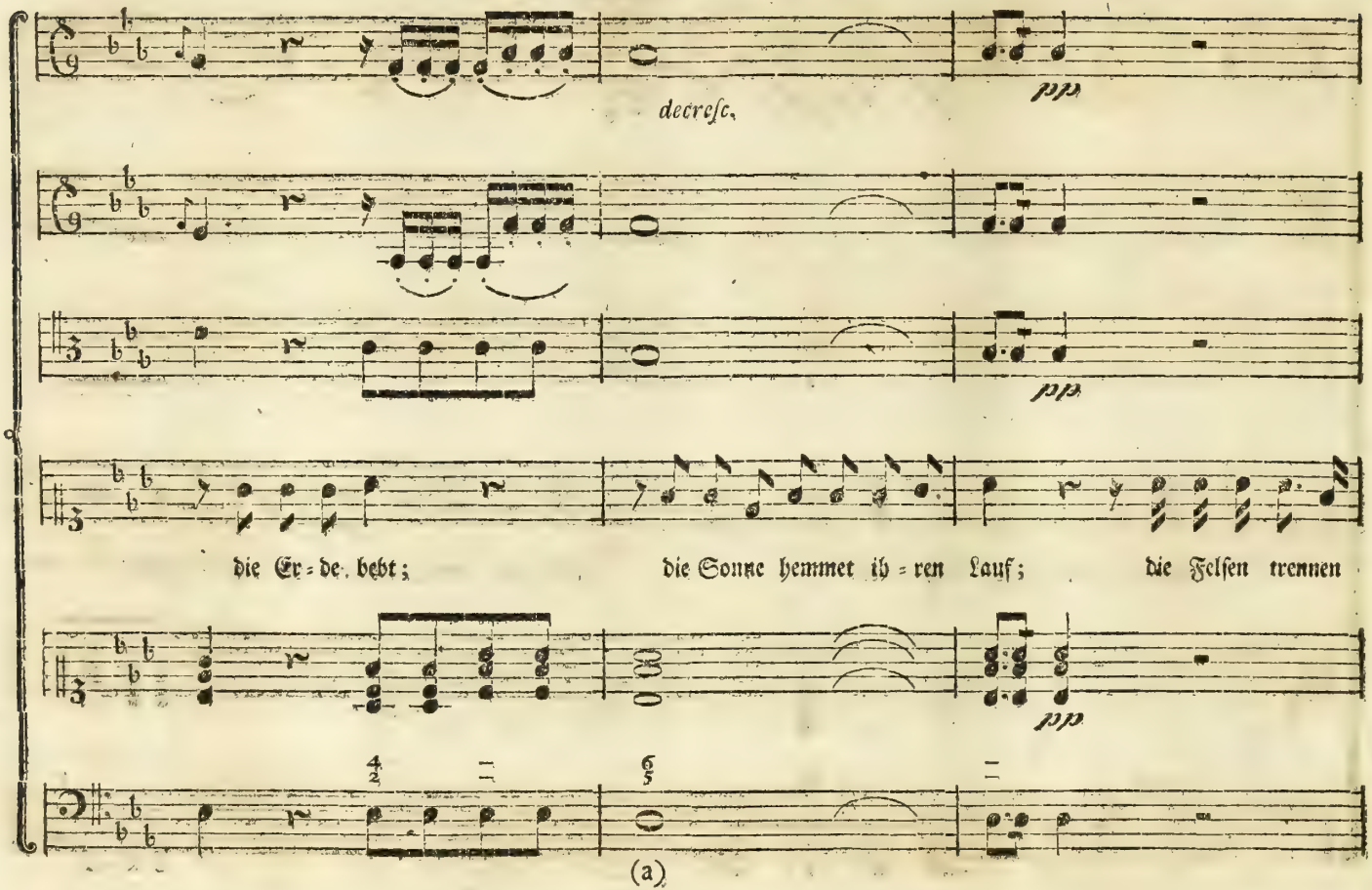
§. 4.

Dieses wäre also ein kleines Beyspiel von einem Recitative mit einer einfachen Baßbegleitung, wobey der Componiste sich gewöhnlicher Weise keiner Vorzeichnung bedienet, sondern willkührlich in den entlegensten Tonarten, nachdem es der Ausdruck des Textes manchmal erfodert, herum wandert. Daher ist es wohl schwerer, als das Recitativ mit einer vollen Begleitung. Ein Beyspiel eines Recitativs mit Accompagnement und Vorzeichnung, mag folgendes seyn. Es ist aus einer Paßionscantate, welche ich ehedem in Jena gesetzt habe.

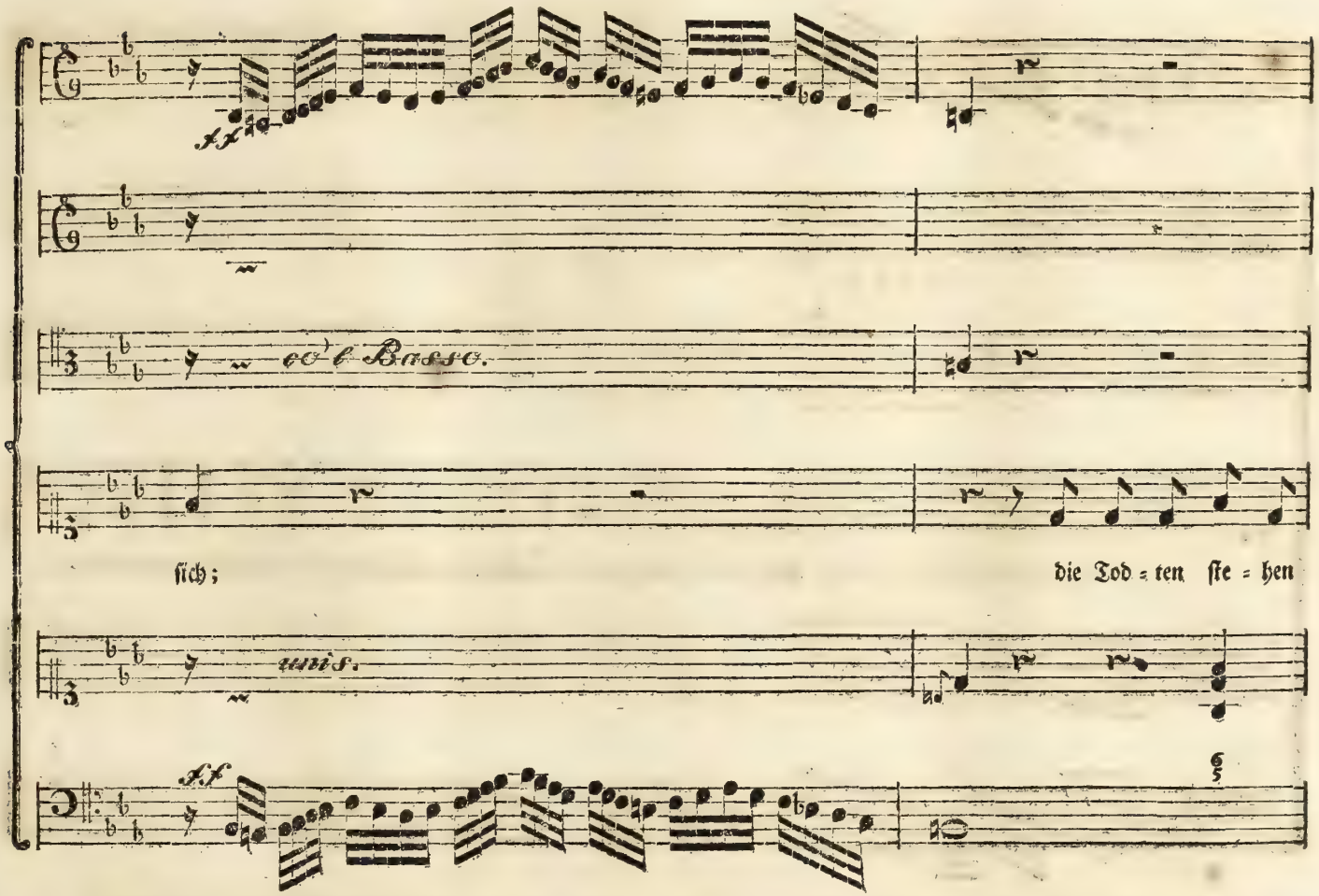


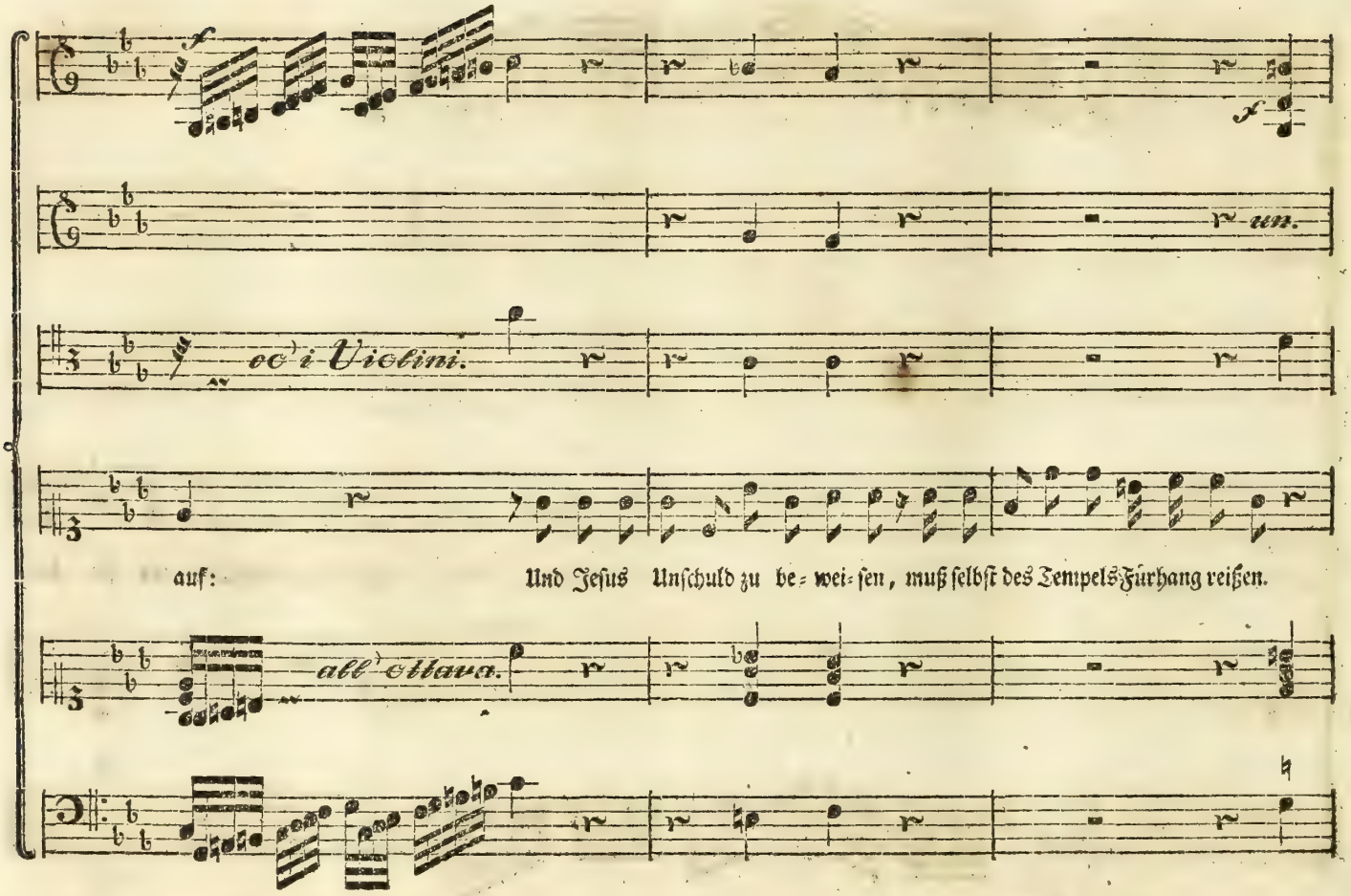

tutti.
fürch=ter=li=che See=nen!
die itzt der Sterb=li=che er=blickt!

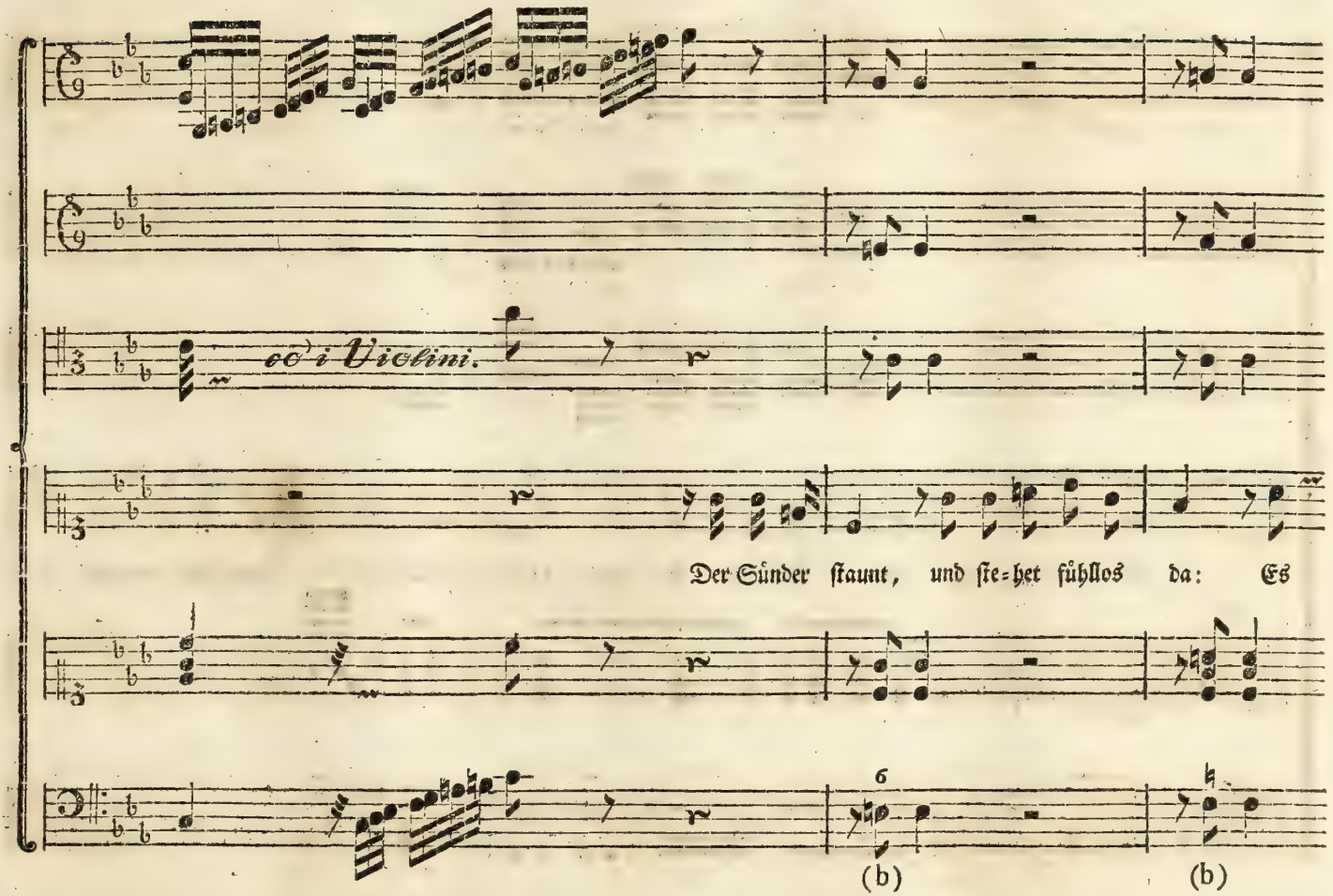
(a)



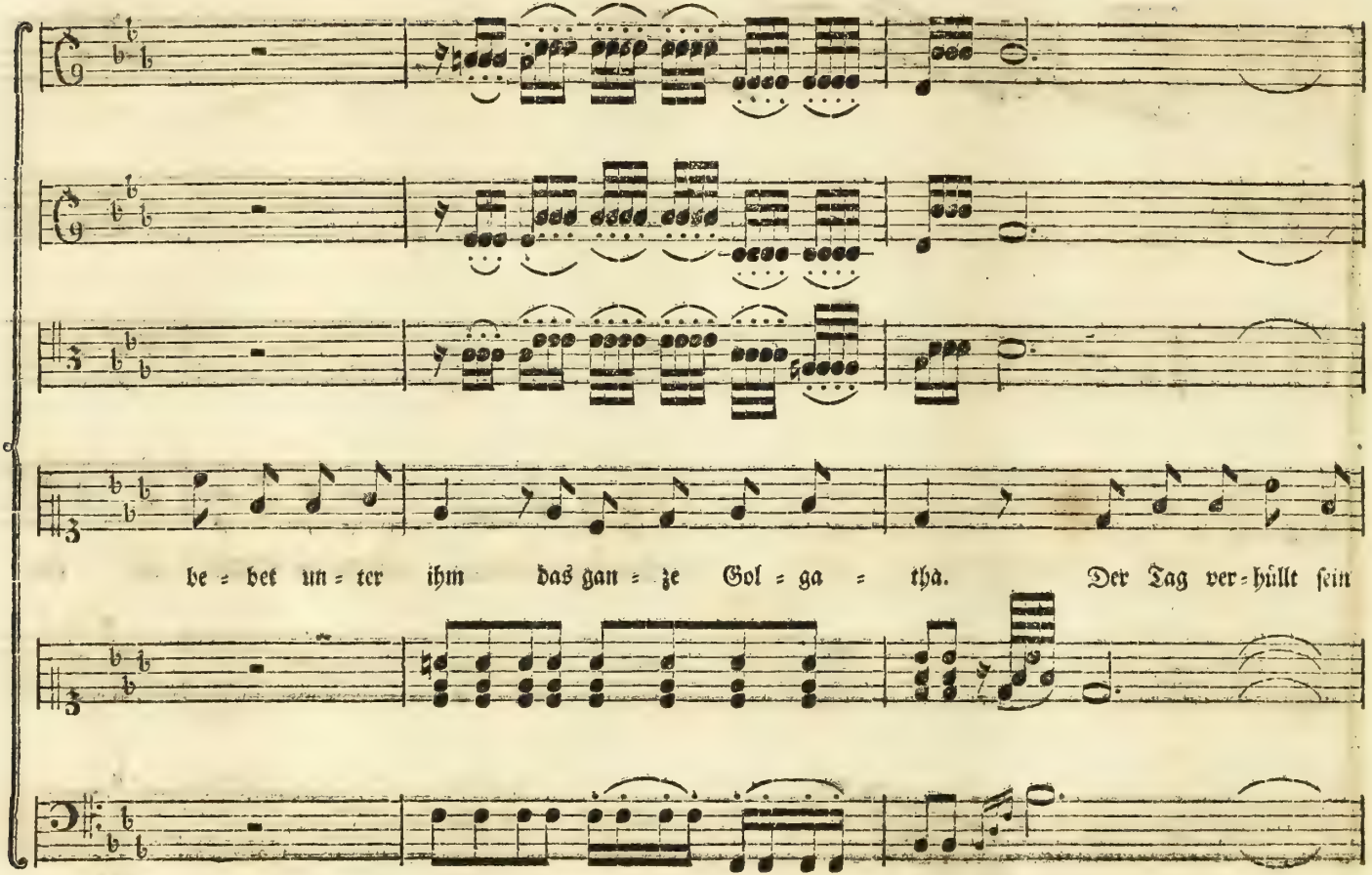
(a) Bey diesen Haltungen muß man auf den Sänger Achtung geben, denn er bindet sich hier nicht so genau an den Tackt.

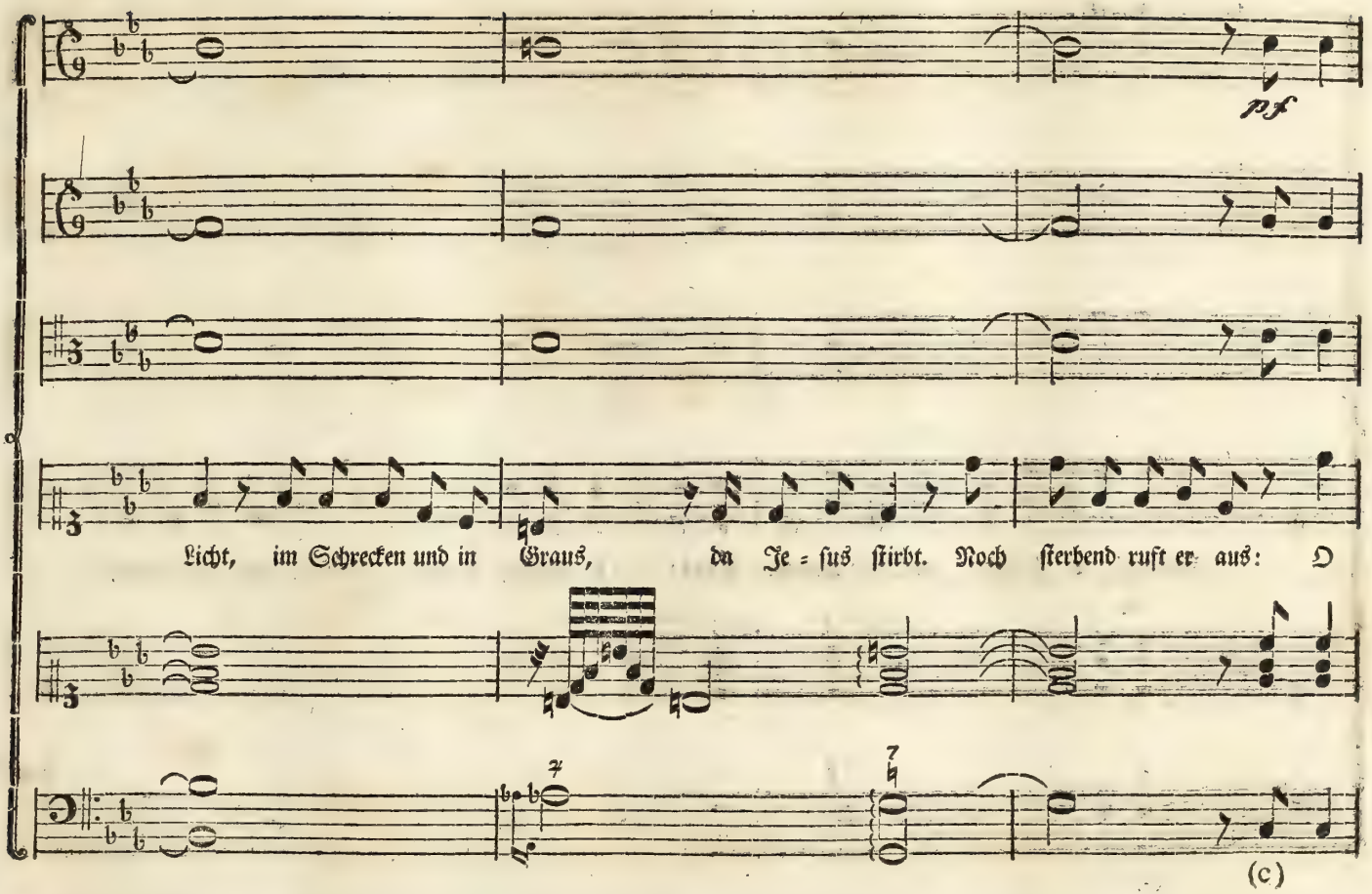

A.K
col Basso.
sich;
die Tod = ten ste = hen
unis.
A.K


ten.
coi Violini.
auf: Und Jesus Unschuld zu be=wei=sen, muß selbst des Tempels=Fürhang reißen.
all' ottava.

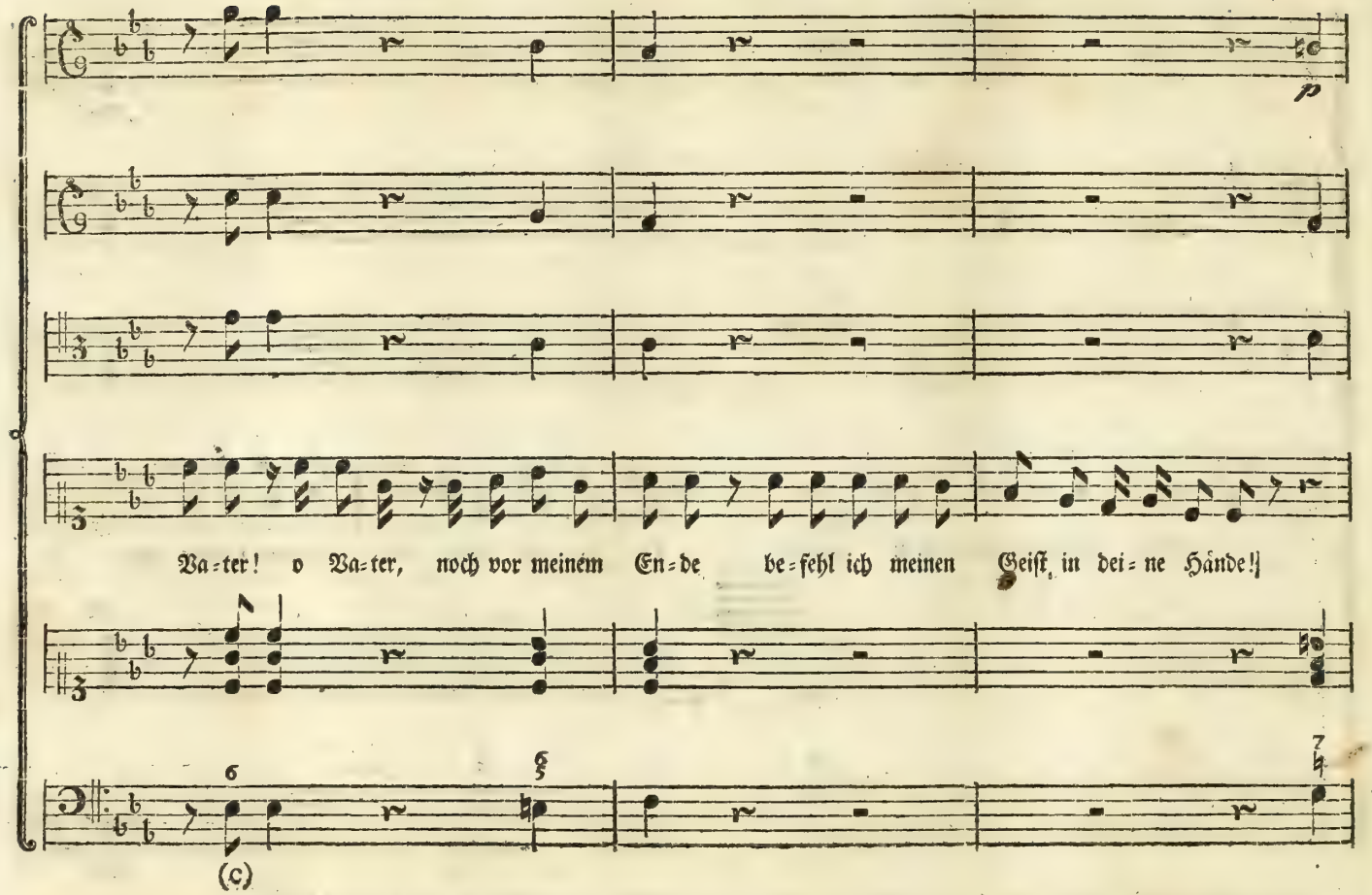


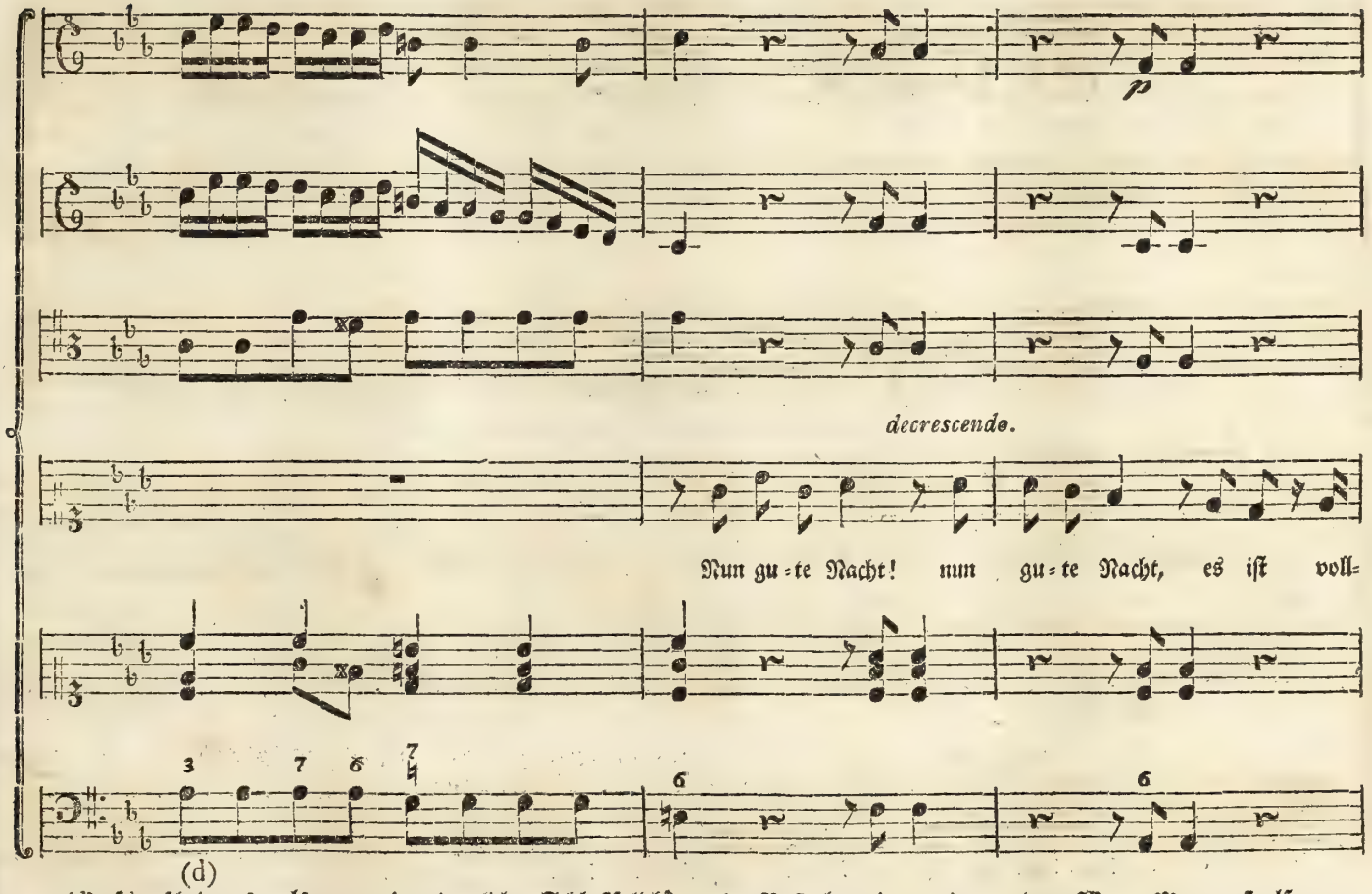
(b) Hier muß das Accompagnement dem Sänger, so zu sagen, die letzte Sylbe aus dem Munde nehmen, und nicht lange zaudern.


be = bet un = ter ihm das gan = ze Gol = ga = tha. Der Tag ver = hüllt sein

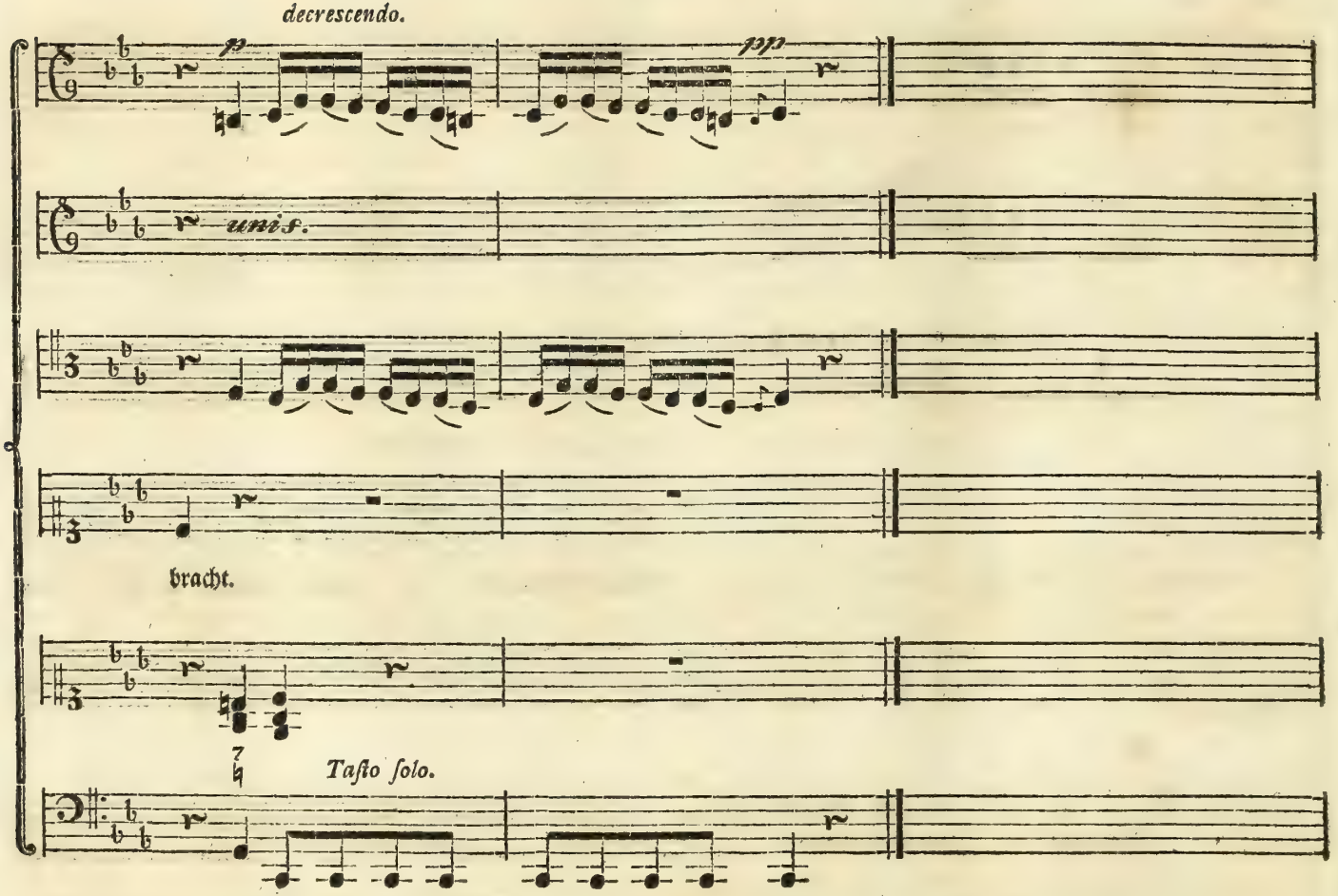


(c) Diese Griffe müssen ganz kurz angegeben werden, wie wir schon im ersten Recitative gesehen haben.


p
Va=ter! o Va=ter, noch vor meinem En=de be=fehl ich meinen Geiſt in dei=ne Hände!
6
6
(c)



(d) Hier ſcheint es, als wenn ein ordentlicher Schlußfall käme: der Baß aber nimmt einen andern Weg. Man muß alſo genau Achtung geben, indem der Baß öfters Schleifwege nimmt.


decrescendo.
unis.
bracht.
Taſto ſolo.

§. 5.

Wenn zwischen dem Recitativ, arioso, poco andante, oder a tempo stehet, so muß so lange strenge nach dem Tacte gespielet werden, bis wieder Recitativ stehet. Des Raums wegen will ich kein Exempel mehr geben. Ich glaube auch, dieses wird zur Absicht genug vom Recitative gesagt seyn. Wenn der Sänger die Noten vor Augen hat, und sonst tonfest ist, so braucht man ihn eben nicht durch das allzu viele Vorschlagen zu beschämen. Jedoch ist es selten ohne Nutzen: und auf dem Theater, wo die Sänger auswendig recitiren, ist es unentbehrlich. Ueberhaupt ist das Recitativ am besten aus der Partitur zu accompagniren. Dieses erfodert aber wohl mehr, als einen angehenden Accompagnisten. Doch wird ein aufmerksames Ohr, und gute Beurtheilungskraft, auch hier das beste thun.

Das neunzehnte Capitel.

Von den Kunstgriffen, einen unbezifferten Baß zu accompagniren, und den damit verknüpften Ausweichungen der Töne.

§. 1.

Dieses ist eine Materie, die sich unmöglich in ihrem ganzen Umfange durch Regeln einschränken läßt; denn so mannichfaltig die Harmonie ist, so mannichfaltig sind ihre Wendungen. Indessen kann man doch in so weit mit einiger Zuverläßigkeit errathen, wohin sich die Melodie durch die Harmonie wendet, und dazu die Griffe aus dem Stegreife erfinden; in so weit der Componist bey den natürlichen und gewöhnlichen Ausweichungen bleibet. Deswegen muß man sich erst damit bekannt machen, ehe man daran denken kann, einen unbezifferten Baß zu accompagniren.

§. 2.

Es ist bekannt, daß ein jedes musikalisches Stück einen gewissen Ton zum Grunde hat, in welchem es anfängt und schließt. Es würde aber zum Eckel werden, wenn man immer aus einem Tone pfeifen wollte. Daher weicht man in Nebentonarten aus, so dem Haupttone am nächsten verwandt sind.

§. 3.

Nun fragt sichs, was sind denn das für Nebentonarten? Dieses zu erklären, weis ich kein bequemer Mittel, als den Quintenzirkel im sechsten Capitel, wo die Accorde mit ihren Vorzeichnungen Quintenweise sich in einen Zirkel einschließen. Im Keller und Sorgen, ist er noch compendiöser zu übersehen. Man nehme also einmal die Tonart c Dur an, da finden sich weder x noch b, in der Vorzeichnung, und wäre also der nächste Verwandte von c Dur, der Vorzeichnung nach, a Moll; wenn nicht die Chorda dominans, oder die Quinta modi, die Herrschaft der ersten Ausweichung hätte. Diese ist der nächste Nachbar rechter Hand von c, und macht sich durch ein Erhöhungszeichen vor Septima modi xf känntlich. Wenn also in der Melodie xf vorkommt, so ist es ein sicheres Kennzeichen, daß sich nunmehro die Melodie aus ihrem Haupttone c, in die Quinte g gewendet habe; und der Accompagnist richtet seine Griffe nicht mehr nach der Tonart c, sondern nach g, ein. Kommt nun wieder ein ♮f, so ist es ein sicheres Kennzeichen, daß sich die Melodie wieder ins c wende, und man darf alsdenn kein fis mehr im Accompagnement hören lassen. Nunmehr wendet sich die Melodie gemeiniglich in die Sexte, oder Quarte, der Haupttonart. Die Sexte a Moll ist der Vorzeichnung nach einerley mit c Dur, wird aber gleich an xg erkannt. Die Quarta modi f Dur mit d Moll, ist der nächste Nachbar linker Hand, und macht sich durch ein b, vor dessen quarta h, känntlich; und hierauf muß der Accompagnist aufmerksam seyn.

§. 4.

Ob nun schon e Moll mit g Dur, und d Moll mit f Dur, einerley Vorzeichnung haben, so unterscheiden sich doch erstere durch ihre erhöhete Septime von den letztern, worauf ein Accompagnist fleißig Acht haben muß. Wenn er nur das Gehör zu Hülfe nimmt, so wird es ihm so leicht nicht fehlen, zu errathen, in welcher Tonart sich der Gesang befinde. Was nun von c Dur und a Moll gesagt ist, das gilt von allen übrigen Tonarten.

§. 5.

Die Ausweichungen also des modi maioris sind: in die Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte. In die Septime weicht er nicht aus. Die Ausweichungen des modi minoris sind: in die Terz, (dieses ist, wie die Quinte im Durtone, die erste Ausweichung des Molltons) Quarte, Quinte, Sexte und Septime. In die Secunde weicht der Molton nicht aus, und zwar aus der nämlichen Ursache, wie bey dem Durtone, nicht in die Septime, weil er keine reine, sondern eine falsche Quinte in der natürlichen Tonleiter hat, daher wird er auch trias deficiens

deficiens genennet. Bey einer Quintenfortschreitung mit Accorden, kann man ihn nicht entbehren, wie wir im neunten Capitel gesehen haben.

§. 6.

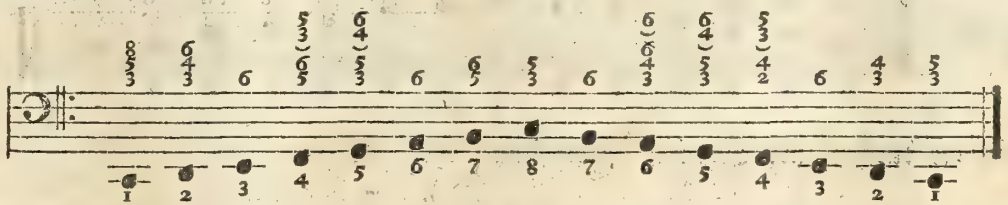
Dieses wären also die Kennzeichen der Ausweichungen. Nun fragt sichs, wie soll man denn eine jede Tonart natürlich begleiten? Dieses soll itzt gezeiget werden.

§. 7.

Meine Leser werden keine neue Erfindung eines natürlichen Accompagnements von mir erwarten; denn ich weis kein natürlichers und bessers, als was Heinichen, und nach ihm Keller hat. Auf diesen letzten will ich sie weisen. Seite 29. bis 67. wird man fast alles finden, was hieher gehöret. Da ich aber einmal versprochen, auch etwas von dieser Materie zu berühren, und es auch eine ordentliche Abhandlung vom Accompagnement erfodert; so werde ich das nothwendigste hier mitnehmen.

§. 8.

Die natürlichste Art, die Durtöne in ihrer diatonischen Fortschreitung zur Octave zu begleiten, ist folgende: NB. Die oben stehenden Ziffern bedeuten das Accompagnement, und die untenstehenden die Fortschreitung durch die Intervallen.

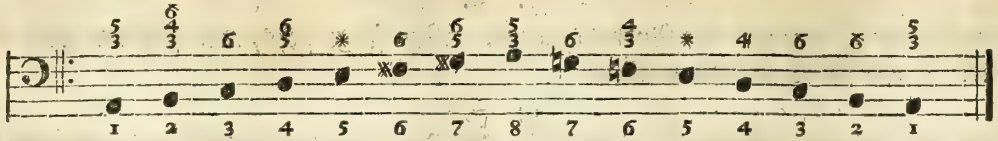


Wenn aber die Quarte nicht hinauf in die Quinte schreitet, so nimmt man statt $\frac{6}{5}$, den Hauptaccord. Beym Absteigen hat die Septime, die Sexte und die Quarte eine andere Begleitung, als beym Aufsteigen, wie aus obigen zu sehen. Die Quarte und Quinte können im Aufsteigen, erstere auch mit $\frac{6}{5}$, die Quinte aber mit $\frac{6}{4}$ begleitet werden. Desgleichen die fallende Sexte mit 6, die Quinte mit $\frac{6}{4}$, und die Quarte mit $\frac{6}{5}$; welches die mit ⌣ unterstrichnen Ziffern weisen. Doch ist die erste Art die gebräuchlichste.

§. 9.

Die Molltöne haben eben die Begleitung, als die Durtöne. Sie haben in ihrer Tonleiter aufwärts die große Sexte und Septime, welche nicht in der Vorzeichnung natürlich da sind, sondern durch Erhöhungszeichen müssen

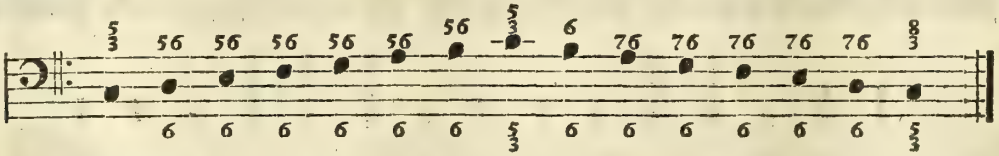
müssen gemacht werden. Im Heruntersteigen aber gehen sie durch die kleine Septime und Sexte, wie es ihre Vorzeichnung mit sich bringt, wie wir schon im fünften Capitel §. 4. gesehen haben.



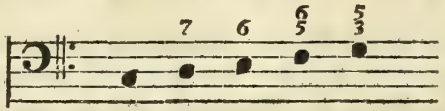
Anmerkung. Dieses natürliche Accompagnement, ist alles schon einzeln vorgekommen. Denn bey der Sextenharmonie heißt es: Die Sexte gehöret auf die Terz und Sexte der Tonart. Die $\frac{6}{5}$ auf die Quarte und Septime. Die $\frac{4}{2}$ auf die fallende Quarte. Und die $\frac{4}{3}$ auf die Secunde.

§. 10.

Es kann aber auch diese diatonische Fortschreitung mit verschiedenen andern Harmonien begleitet werden. Z. E.



Auch kömmt die durchgehende Septime öfters statt $\frac{6}{4}$ vor.



Doch ist die erste Art die natürlichste.

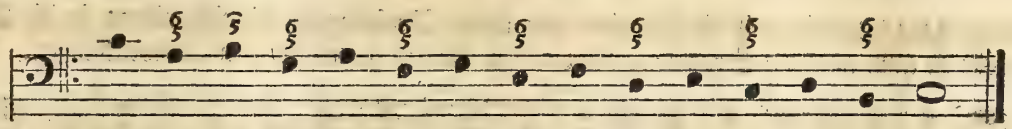
§. 11.

Nach diesem natürlichen Accompagnement richtet man seine Griffe ein. Wenn also z. E. das Stück aus dem c gienge, so accompagniret man nach der natürlichen Tonleiter von c so lange, bis sich ✕f, entweder im Basse, oder

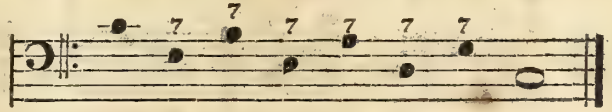
oder in den Mittelstimmen hören läßt, alsdenn ist es ein sicheres Kennzeichen, daß sich nunmehro der Gesang in die Quinte g gewendet habe. Nun darf ich das Accompagnement nicht mehr nach der Tonart c einrichten, sondern ich nehme nun auch in meinem Accompagnement g zum Grunde, und so auch bey den übrigen Ausweichungen, wovon die Kennzeichen schon §. 3. angegeben worden sind. Zu einem solchen mit x bezeichneten Grundtone, wenn er einen Grad aufwärts steiget, kann man sicher $\frac{6}{5}$ nehmen. In den Molltönen hat ein solcher Ton öfters die kleinste Septime.

§. 12.

Der Baß aber schreitet selten in dieser Ordnung fort; sondern es kommen auch Sprünge und außerordentliche Gänge mit unter vor. Was ist denn da zu thun? Wir wollen versuchen, wie weit man es errathen könne: Wenn folgende Fortschreitung vorkommt, da der Baß eine Terz fällt, dann eine Secunde steigt, und so fort, so hat allemal die gefallene Terz die $\frac{6}{5}$ bey sich. Z. E.



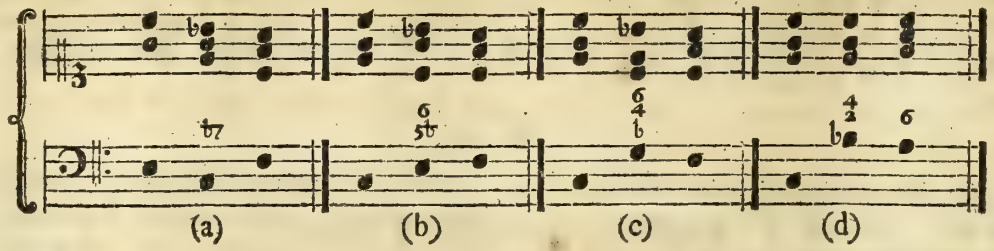
Ingleichen, wenn eine Quintenfortschreitung kömmt, so wird sie mit Septimen begleitet.



§. 13.

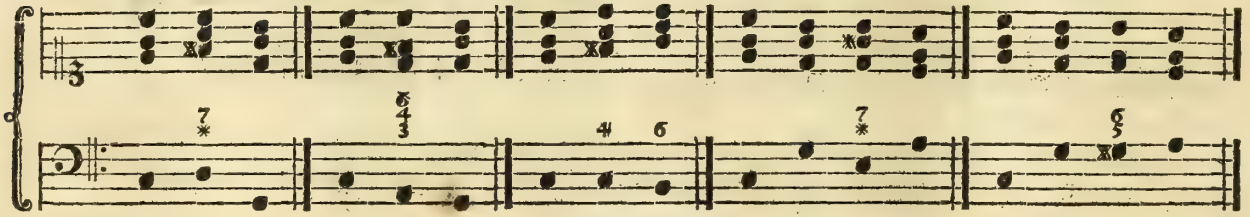
Die Ausweichungen des Durtons in die Quarte, und des Molltons in die Sexte, wird durch ein Erniedrigungszeichen vor deren quarta modi, oder erniedrigten Septime der Haupttonart, kännntlich. Dieses wäre, c zum Grunde genommen, bh. Findet sich nun dieses im Basse, so kann man sicher $\frac{6}{4}$ dazu anschlagen. Läßt sich aber die erniedrigte Quarte in den andern Stimmen hören, so ist sie entweder die Septime selbst, oder eine von ihren abstammenden Harmonien. Der Accompagnist darf nur Acht geben auf die Grund- oder Baßnote; ist es der Hauptton selbst, worüber sich bh hören läßt, so ist es auch die Grundharmonie der kleinen Septime (a),

läßt sich bh über der Terz der Haupttonart hören, so ist es die falsche Quintenharmonie (b), über der Quinte ist es $\frac{6}{4}_{3}$ (c), endlich, wenn das bh im Basse selbst steckt, so ist es die Secundenharmonie $\frac{6}{4}_{2}$ (d).



§. 14.

Hier sieht man ganz deutlich, wie die Septime mit ihren Versetzungen die Wendung in die Quarte verursachet. Gleicherweise ist auch auch die Septimenharmonie der Grund zu den übrigen Ausweichungen. Als:



§. 15.

Die Septime ist also der musikalische Skis, der sich zu allen brauchen läßt.

§. 16.

Bey Cadenzen nimmt man gemeiniglich, zumal in theatralischen Sachen, $\frac{6}{4}$ auf Quintam modi, die hernach in die $\frac{5}{3}$ aufgelöset wird. Bey Kirchensachen kömmt auch öfters 43 vor.

§. 17.

§. 17.

Die Noten, und viele andere diſſonirende Sätze, laſſen ſich nicht ſo leicht errathen. Ueberhaupt kann man von keinem Accompagniſten verlangen, daß er das erſtemal einen unbezifferten Baß, ſo wie es die im Stücke zum Grunde liegende Harmonie erfodert, ohne Fehler ſollte ſpielen; ſondern es iſt genug, wenn er nur in der Hauptſache nicht ſtrauchelt. Hat man aber das Stück ſchon einmal gehöret, ſo kann man freylich ſicherer und richtiger accompagniren. Und wie ich ſchon oben geſagt habe, läßt ſich nicht alles von dieſer Materie in Regeln einſchließen, ſondern ein aufmerkſames Ohr muß hier das beſte thun.

Das zwanzigſte Capitel.

Vom Fantaſiren, oder vom Spielen aus dem Stegreife.

§. 1.

Das Fantaſiren, oder Spielen aus dem Stegreife, beſteht in einer Kunſt, eine Melodie mit ihrem gehörigen Baſſe und Mittelſtimmen, aus freyem Geiſte ſelbſt zu erfinden, und ſogleich zu ſpielen.

§. 2.

Es geſchieht dieſes, entweder nach richtigem Zeitmaaße, oder ohne daſſelbe. Im erſten Falle heißt es eine gebundene Fantaſie; und hierzu wird mehr Geſchicklichkeit erfodert, als zur ungebundenen, oder freyen Fantaſie, wie ſie im zweyten Falle heißt.

§. 3.

Ich bekenne aufrichtig, daß mir beynahe bange wird, Regeln hievon zu geben. Denn ſo wenig man durch die Vernunftlehre einem die Vernunft ſelbſt eintrichtern kann; eben ſo wenig kann man einem durch Regeln die Erfindungskunſt in der Muſik beybringen. Man kann alſo in gewiſſem Verſtande Regeln von dieſer Art nicht ohne Grund Fancaſien nennen.

§. 4.

Es ist doch aber auch nicht zu läugnen: daß offnen Köpfen die Regeln allemal gute Dienste leisten, und für solche wird eine kleine Anleitung nicht ohne Nutzen seyn. Denn das beste Genie ohne Regeln, ist ein mit vollen Seegeln gehendes Schiff ohne Steuermann; den eingeschränkten und blödsinnigen Köpfen, wird ohnehin der Weg zum Parnaß versperret bleiben.

§. 5.

Ich will also versuchen, wie weit es mir gelinget. *Laudanda etiam est voluntas.* Es ist gewiß, daß die bloßen Regeln, weder einen guten Redner, Poeten, Mahler, noch Tonkünstler machen, und daß die besten **Theoretiker**, meistens sehr mittelmäßige **Practiker** sind. Doch kömmt dem Redner und Poeten, eine richtige Verhältniß der Perioden und des Reims, dem Maler, eine richtige Zeichnung gut zu statten; und warum sollte dem Tonkünstler nicht auch die **richtige Verhältniß der musikalischen Perioden, der Rhytmus, oder die Klangfüße, und eine richtige Grundlage der Harmonie**, zu statten kommen?

§. 6.

Wir nehmen also das Fantasiren nach dem Zeitmaaße zu unserm Gegenstande; denn wer dieses kann, dem wird das andere nicht schwer fallen; setzen aber eine hinlängliche Kenntniß der Melodie und Harmonie zum voraus. Um nun dieses einigermaßen in Regeln zu fassen, müssen wir die nöthigsten Gründe dazu aus der **Setzkunst** nehmen.

§. 7.

Es ist im 5. §. gesagt, daß dem Redner und Poeten, so wie dem Tonkünstler, eine richtige Verhältniß derer Perioden, und des Rhytmus gut zu statten komme. Was ist denn aber ein **Period** in der Musik? Eben das, was es in der Redekunst und Poesie ist. Nämlich: **eine Anzahl von Rhytmen, die durch ein musikalisches Punctum, oder Schlußfall eingeschlossen sind, und einen gewissen Gedanken enthalten.** Der **Rhytmus**, (numerus sectionalis, oder **Absatz**,) ist eine Anzahl Töne oder Tackte, so durch eine Art von Cadenz, gleich einem Colon, oder Comma, eingeschlossen sind. Der **Einschnitt** ist ein Theil vom numero oder Absatze, er ist also dasjenige, was in der Poesie die Cäsur ist. Der Numerus kann gerade und ungerade seyn. Daher kommen die Namen:

Numerus

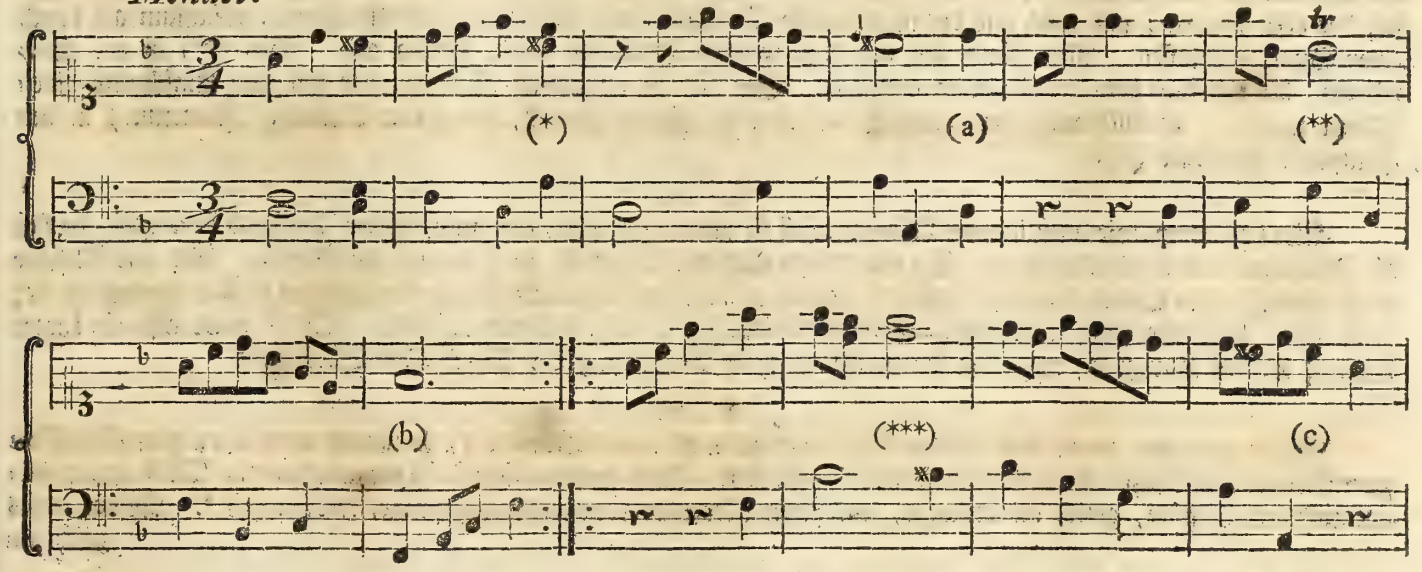
Numerus	Simplarius.	Der Einer.
	Binarius.	Der Zweyer.
	Ternarius.	Der Dreyer.
	Quaternarius.	Der Vierer.
	Quinquenarius.	Der Fünfer.
	Sextenarius.	Der Sechser.
	Septenarius.	Der Siebener. u. s. w.

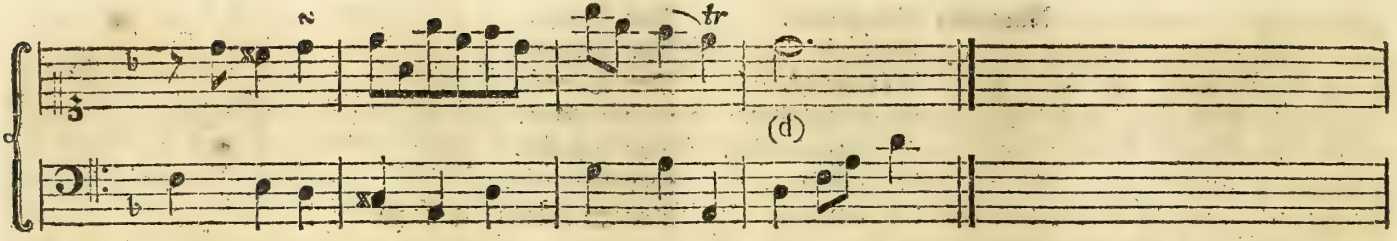
Davon sind die geraden den ungeraden vorzuziehen.

§. 8.

Die Sache deutlicher zu machen, wird folgendes Exempel seyn:

Menuet.





§. 9.

Diese **Menuet** ist aus dem ersten Theile genommen, weil sie mir zu dieser Absicht bequem geschienen hat. Hat denn eine so kleine Piece als die Menuet ist, auch die Theile eines Ganzen? Allerdings! So wie ein Zwerg alle Theile eines Riesen hat. Bey (*) ist ein musikalisches **Comma**, oder **Einschnitt**. Bey (a) ist mehr ein **Punct**, oder ein musikalischer kurzer **Period**, als ein **Absatz**, oder man kann es auch für ein **Colon** nehmen. Bey (b) endiget sich der erste **Period**, und wird also der musikalische Verstand durch eine Cadenz in die Sexte, gleichsam als durch einen Punct geschlossen. Nun fängt sich mit dem zweyten Theile ein neuer Period an. Bey (**) ist ein **Einschnitt**, der wie duo puncta die Folge verlangt. Bey (c) ist ein Absatz (Colon), der mit dem Einschnitte einen Vierer macht. Endlich wird der ganze Satz, oder der zweyte Period, durch eine Cadenz, (Punctum) in den Hauptton geendiget (d).

§. 10.

Hier sieht man, wie auch in einer **Menuet**, soll sie anders gut seyn, ein musikalischer Verstand seyn muß, wo sich die Theile auf das Ganze beziehen. So wie es nun hier im Kleinen ist, so ist es auch im Großen. Und eine Melodie wird niemals einen Eindruck auf die Zuhörer machen, wenn keine ordentliche Klangrede darinnen in Acht genommen ist; denn alles, was wegen der Unordnung nicht leicht in die Sinne fällt, ist ihnen zuwider. Dieses wäre also ein kurzer Begriff von der Klangrede, wozu die Harmonie mit ihrer Ausbildung der Melodie den Stoff giebt.

§. 11.

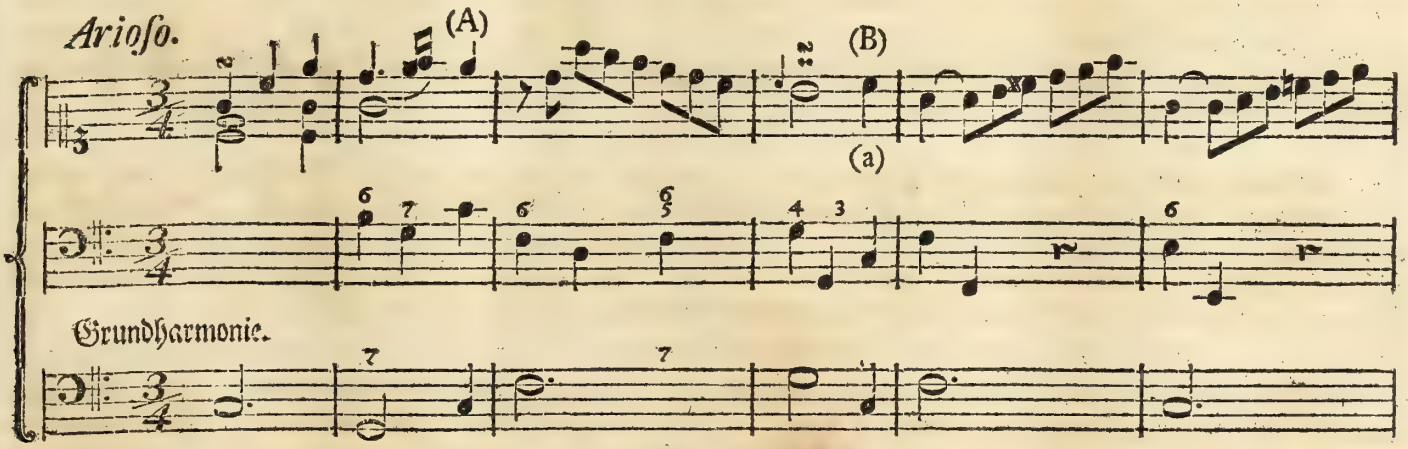
Wenn man nun etwas aus freyem Geiste **erfinden** oder **fantasiren** will, so nimmt man einen **gewissen Ton** zum Grunde, und setzt sich ein **melodisches Thema** fest. Wir wollen einmal c Dur annehmen. Diese Hauptton-art muß dem Gehöre, gleich im Anfange, mit ihren Nebenaccorden wohl eingepräget werden (a) *. Wenn dieses geschehen

(*) Diese Anmerkungen gehören zum folgenden Arioso.

geschehen ist, so wendet man sich in die Quinte g (b). Dieses geschieht, wie wir oben Cap. 19. §. 2. gesehen haben, durch dessen erhöhete Septime ×f. In dieser Tonart nimmt man wieder das Thema vor, und hält sich auch wieder etwas darinnen auf, und macht sodann einen Schluß (c). Hierauf wendet man sich ordentlicher weise, durch das wieder hergestellte ♮fis, in die Haupttonart c zurück (d), und gehet sogleich, durch Vermittelung des ×g, in Sextam modi a Moll (e). Oder man kann auch statt in diese, in die Terz e Moll gehen. Man kann auch hier einen ordentlichen Schluß machen, oder ihn auch, wenn man sich nicht lange aufhalten will, übergehen. Nunmehro wendet man sich wieder in die Haupttonart (f), und berühret durch die erniedrigte Septime bh, die Quarte der Haupttonart f Dur (g), um dem Gehöre wieder die Haupttonart c zu schärfen. Nachdem man nun diese dem Ohre wieder wohl eingepräget hat, so erfolget durch einen wohl zubereiteten Schluß in der Haupttonart c, das Ende.

§. 5.

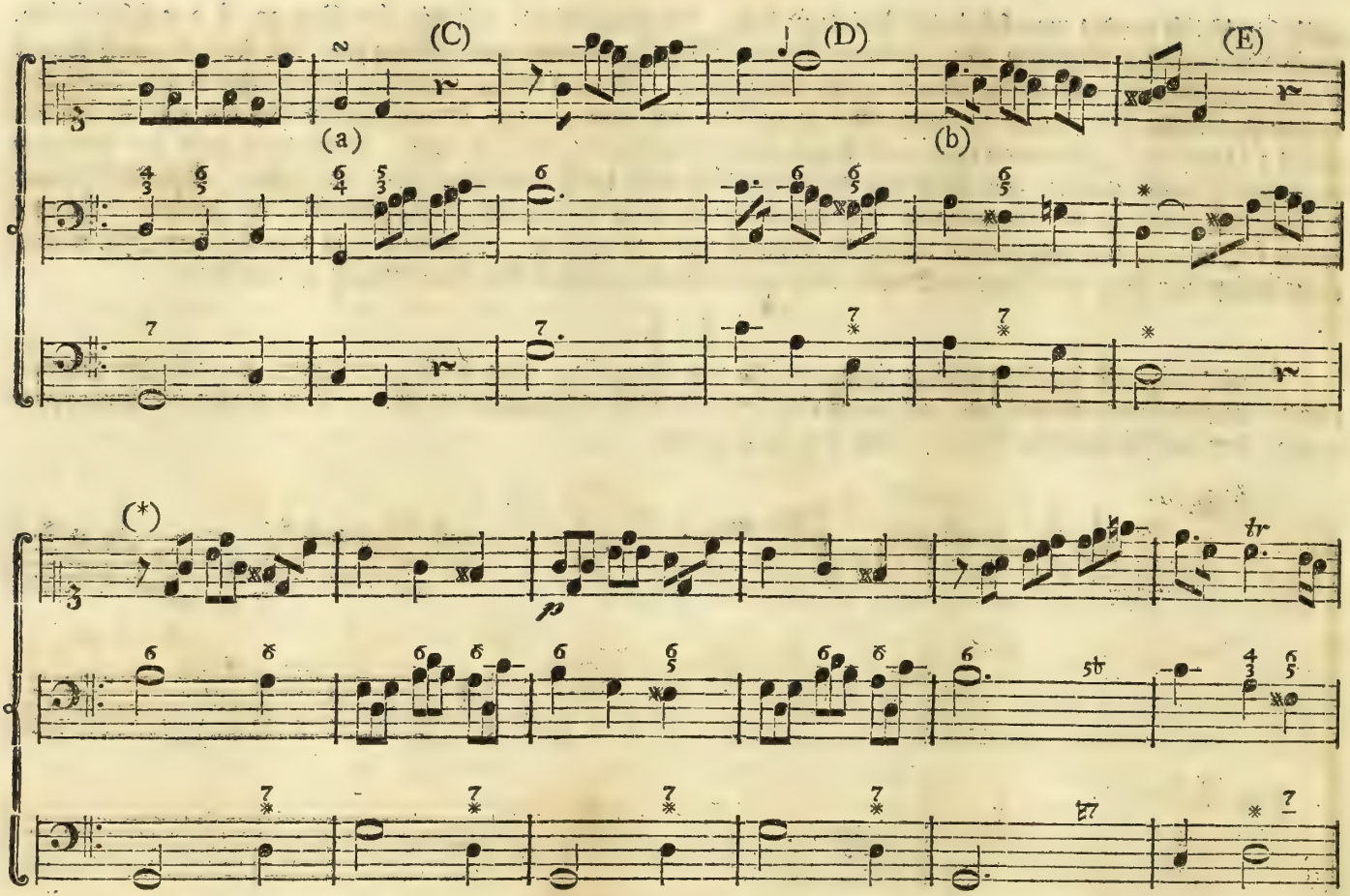
Dieses wäre also der Grundriß zu einem Stücke oder Fantasie. Nun wollen wir sehen, wie wir die Harmonien der Grundstimme verwechseln, und durch eine geschickte Melodie ausbilden sollen. Wir wollen die Grundharmonie, oder das harmonische Skelet, unter den Baß setzen.



Anmerkung zu den großen Buchstaben.

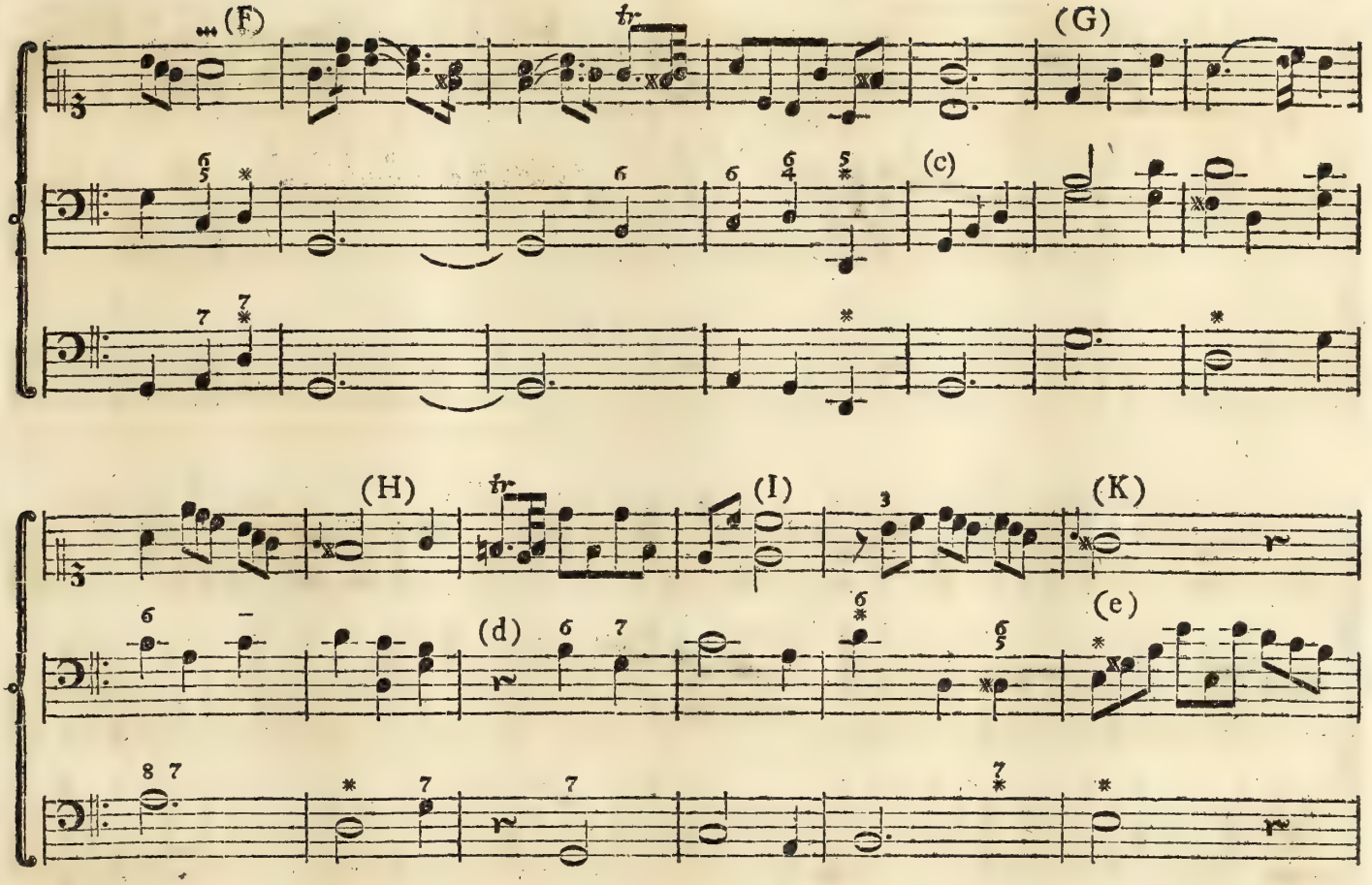
Bey (A) ist ein Einschnitt. Bey (B) ein Grundabsatz, der dem Ohre die Tonart des Stückes einschärft.

Bey

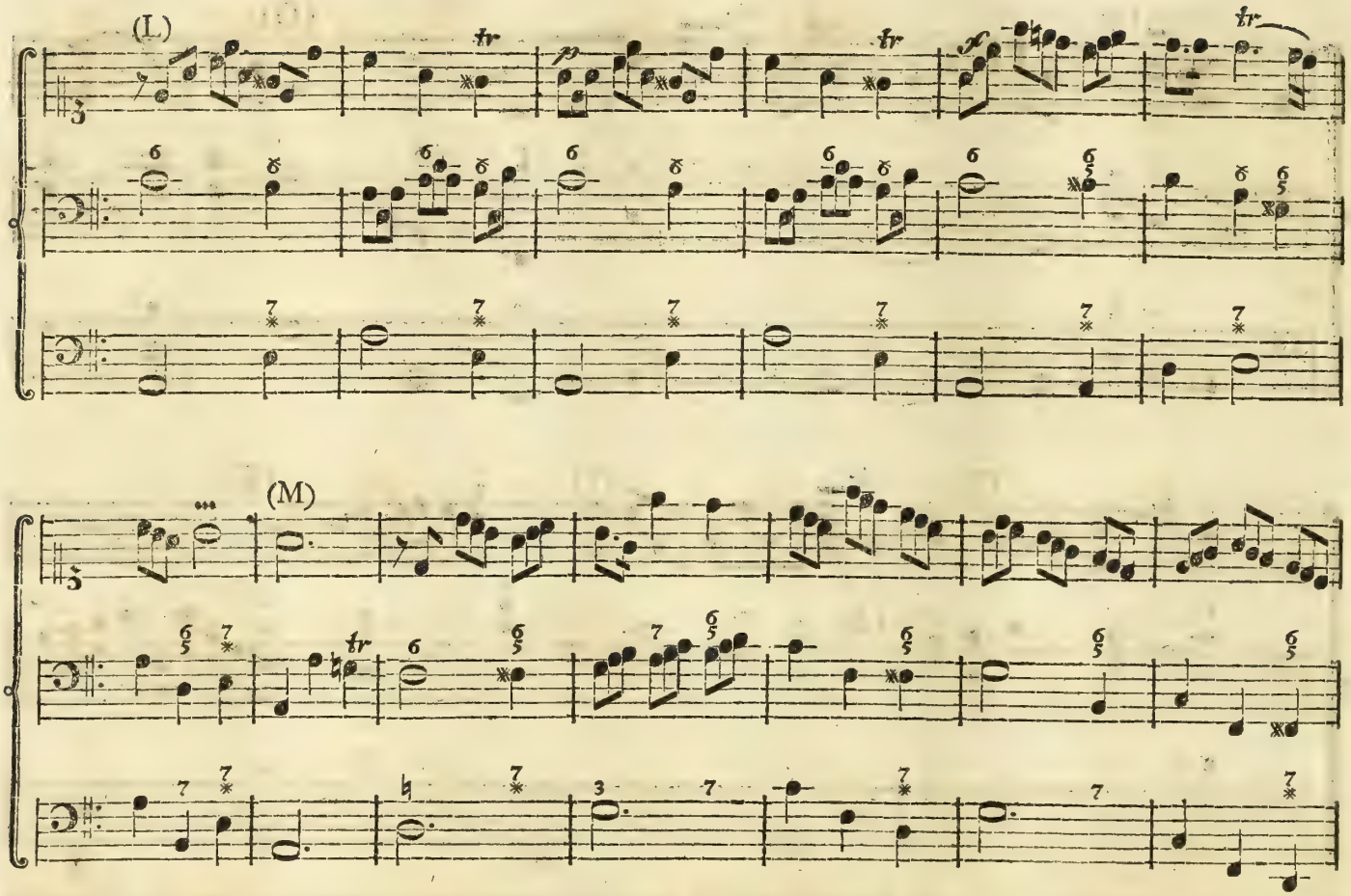


Bey (C) ist ein Aenderungsabsatz, der zur Ausweichung in die Quinte vorbereitet. Bey (D) ist im Vorbeygehen fexta modi berühret. (E) ist ein Aenderungsabsatz der Ausweichung in die Quinte g. Darauf folget eine kleine

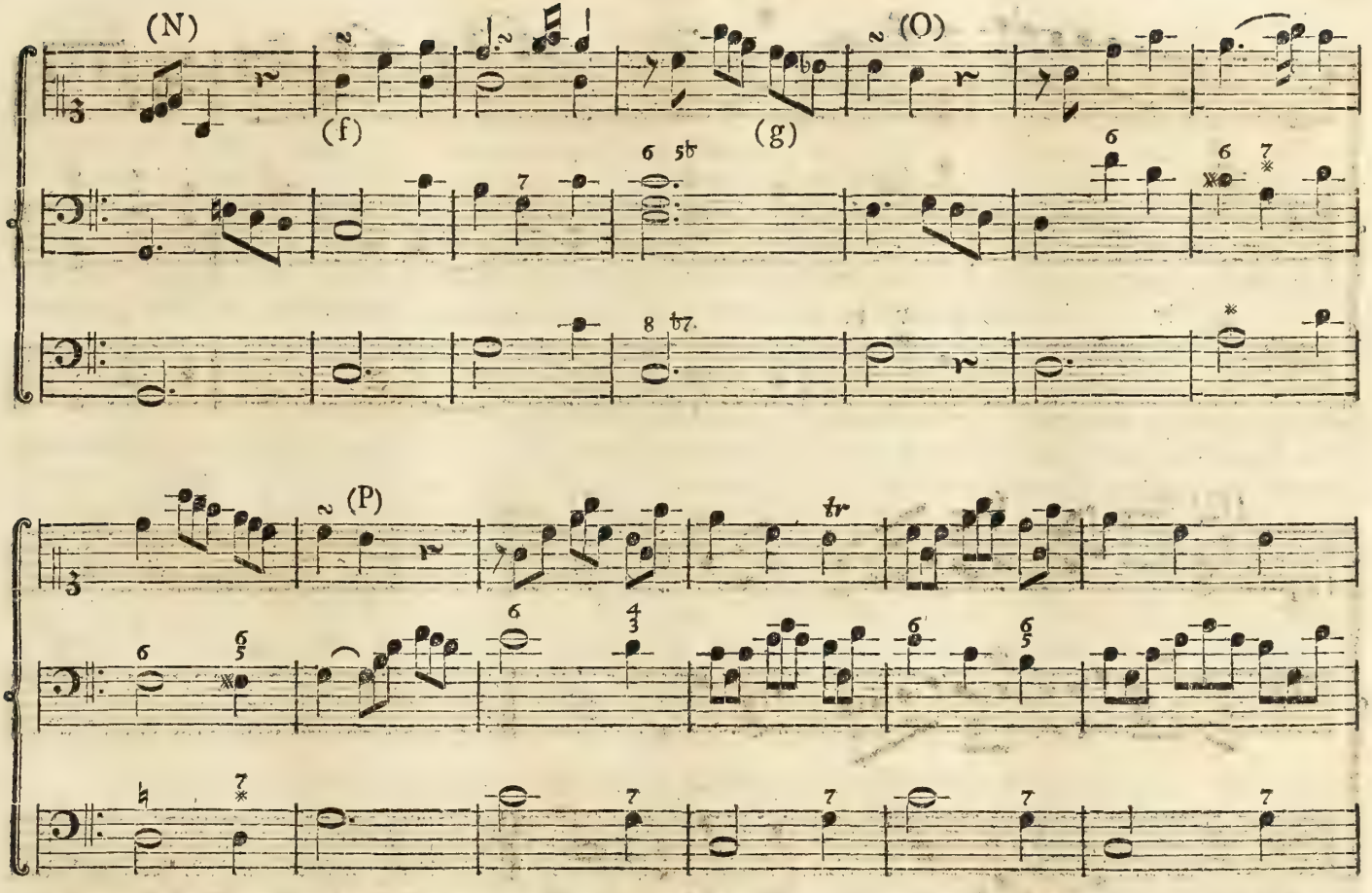
Nachah-



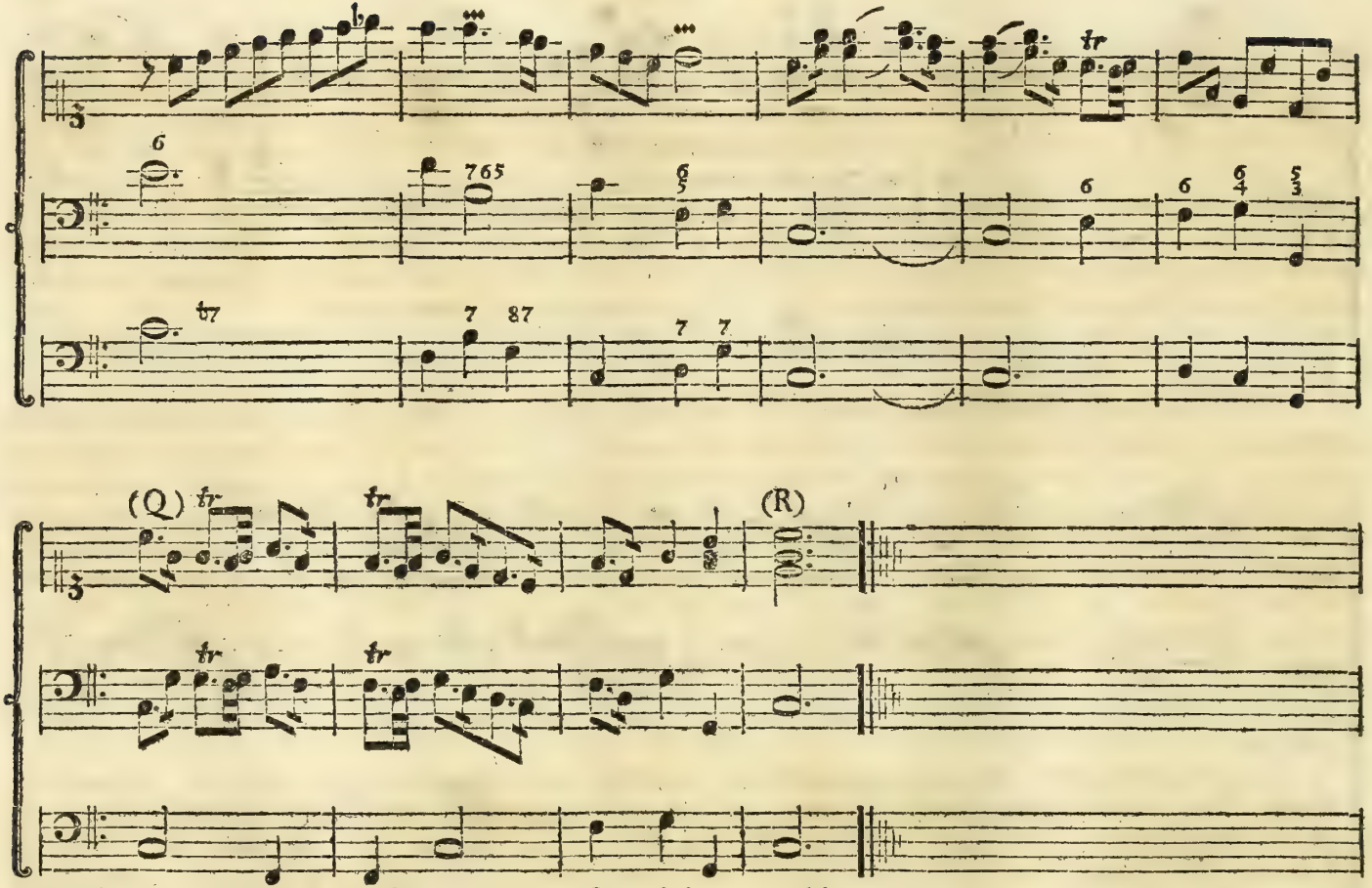
Nachahmung (*) und bey (F) wird der Schluß durch eine Wiederholung mehr befeſtiget. Bey (G) fängt ſich das Thema wieder in der Quinte an. Bey (H) iſt wieder ein Abſatz von vier Tacken, oder ein Vierer. Bey (I) ein



ein Einschnitt, der mit den folgenden zwey Tacken wieder einen Vierer macht (K). Bey (L) ist wieder die Nachahmung wie bey (*), und macht bis zum Schlusse in die Sexte (M) einen Achter. Drauf folgt ein Absatz von sechs Tacken,



Tacten, oder ein Sechser (N). Nun läßt sich das Thema wieder hören, bricht aber ab, und geht bey (O) in die Quarte. Nun ist das Thema in dem nächsten Verwandten der Quarte d Moll, geht aber bey (P) gleich wieder durch



einen Aendrungsabsatz in die Haupttonart. Drauf folget die schon zweymal da gewesene Nachahmung nunmehro in der Haupttonart, und der ganze Satz bereitet sich zum Schlusse, der des Nachdrucks wegen bey (Q) durch etliche Tackte im Einklange wiederholet wird, und bey (R) endlich erfolget.

§. 13.

§. 13.

Nun untersuche man nach diesem **Schema** alle hierinnen befindlichen Melodien, sowohl im ersten, als im zweyten Theile, so wird man diese Ordnung beobachtet finden. Man gebe genau auf die **Einschnitte, Absätze, Wendungen** und **Cadenzen** acht; man merke sich wie die Grundstimme durch die Melodie ausgebildet ist, und wie die Dissonanzen anzubringen sind, so wird man Beyspiele genug haben, wovon man Regeln zum Fantasiren und zur Erfindung regelmäßiger Melodie abstrahiren kann. Das fleißige Spielen guter Sachen wird hier mehr thun, als ein ganzer Foliant voll weit hergeholter Regeln. Doch ohne alle Regeln ist es auch nichts. Nebst dem, wird eine gesunde Beurtheilungskraft und innerliches Gefühl das beste, in Anordnung einer richtigen Verhältniß der Sätze unter sich, und deren melodischen Wendungen thun. Ohne dieses sind alle Regeln umsonst.

§. 14.

Es ist bey diesem vorgeschriebenen Exempel nicht die Absicht, daß man sich beym **Fantasiren nach dem Tacte**, nothwendig so sclavisch an den musikalischen **Rhytmus** binden müsse. Nein, sondern man kann auch öfters davon abgehen. Denn, so wie manchmal in der Poesie die ungleich gegen einander stehenden Strophen, eine besondere Schönheit machen; so ist es auch in der Musik. Ein kühner Schwung thut öfters bessere Wirkung, als die gar zu trockene und steife Ordnung, davon man das Aengstliche nur gar zu bald fühlet. Bey langsamen affectuösen Melodien, wo viele Zierrathen können angebracht werden, ist ohnehin der Rhytmus nicht so zu merken, als wie bey freudigen Stücken: und die Fantasie kann sich auch mehr Freyheit nehmen, als eine niedergeschriebene Melodie. Ich habe dieses Exempel nur in dieser Absicht gegeben, um zugleich Anfängern einen Begriff von der Klangrede zu machen.

§. 15.

Die **Orgelfantasien**, sind mehr **harmonisch** als melodisch, und daher schon freyer wie jene. Eine gewisse Ordnung aber, muß doch dabey beobachtet werden, sollen sie anders guten Effect thun. Die Ausweichungen können auch ausschweifender seyn; hierzu schicken sich die **Orgelpunkte**, wo man nämlich über einen Grundton verschiedene Harmonien und Wendungen mit Dissonanzen und Veränderung der musikalischen Geschlechter machen kann. Die freye Fantasie, beobachtet gar keine Regeln, in Ansehung des Tactes und des musikalischen Rhytmus. Eine gewisse harmonische Ordnung aber, ist dennoch dabey zu beobachten. Herr **Bach**, in dem ersten Theile seines **Versuchs** ꝛc. hat ein vortreffliches Muster hiervon gegeben.

§. 16.

Die Ordnung und die gute Verhältniß der einzelnen Theile gegen das Ganze also, ist, wie in allen Dingen, so auch in der Musik, dasjenige, welches alle Glieder in einer thätigen Verbindung erhält; und durch sie entstehet das Schöne, so unsere Sinne schmeichelt. Es giebt musikalische Stücke, die alle Zuhörer, sowohl Kenner, als bloße Liebhaber, auf die angenehmste Art reizen, und sich ihrer Herzen auch wider ihren Willen bemeistern. Es giebt aber auch andere, die bey aller ihrer Kunst und tiefsinnigen Schwulst, dennoch mehr Widerwillen, als angenehme Empfindungen verursachen. Was sollte wohl anders die Ursache davon seyn, als bey der ersten Art, der so angenehme als richtige Rhytmus, die gute Verhältniß der harmonischen und melodischen Sätze, und ihre natürliche und ungezwungene Verbindung mit dem Ganzen: bey der letzten aber, die gelehrte und tiefsinnige Unordnung, nebst der Unfaßlichkeit des Rhytmus und der Perioden, und die gar zu harten harmonischen Schönheiten?

§. 17.

Es wäre noch vieles von dieser Materie zu sagen; allein es gehöret mehr in die Lehre von der Composition, als in eine Anweisung zum Accompagnement und Fantasiren. Vielleicht künftig ein mehrers. Ich habe, wie ich glaube, zu meiner Absicht genug gesagt. Wer weiter gehen will, der wird auch schon Lehrbücher zu seiner Absicht finden.

Mir soll es die größte Belohnung seyn, wenn ich den Liebhabern der Musik durch gegenwärtigen Unterricht bin nützlich gewesen.

E N D E.

Inhalt
der Clavier-Schule.

Des Ersten Theils.

Erstes Capitel. Von den Anfangsgründen zum Clavierspielen. Seite 1.
Zweytes Capitel. Von den Figuren der Noten und Pausen. S. 3.
Drittes Capitel. Vom Tackte, oder Zeitmaaße. S. 4.
Viertes Capitel. Von den musikalischen Linien, Schlüsseln und Noten. S. 7.
Fünftes Capitel. Von verschiedenen musikalischen Zeichen. S. 11.
Sechstes Capitel. Von den Vorschlägen und übrigen Verzierungen. S. 14.
Siebendes Capitel. Von der Fingerordnung, oder Applicatur. S. 16.
Achtes Capitel. Von der Melodie und vom Spielen selbst. S. 19.
Neuntes Capitel. Vom richtigen Notenlesen. S. 65.
Zehntes Capitel. Von der Stimmung und Inachtnehmung des Claviers. S. 69.

Des Zweyten Theils.

Erstes Capitel. Von der Harmonie überhaupt. S. 73.
Zweytes Capitel. Von der Anwendung der Harmonie beym Accompagnement. S. 75.

Drittes

Drittes Capitel. Von den Intervallen. S. 78.
Viertes Capitel. Von den Klanggeschlechtern und Tonleitern. S. 82.
Fünftes Capitel. Von den Tonarten. S. 84.
Sechstes Capitel. Vom harmonischen Dreyklange. S. 85.
Siebendes Capitel. Von den Bewegungen. S. 90.
Achtes Capitel. Von den fehlerhaften Fortschreitungen. S. 91.
Neuntes Capitel. Vom Accompagnement insbesondere. S. 94.
Zehntes Capitel. Von der Sexte, und von der Quinte wo die Sexte nachgeschlagen wird. S. 98.
Eilftes Capitel. Von der Sexte und Quarte. S. 104.
Zwölftes Capitel. Von der Septime. S. 110.
Dreyzehntes Capitel. Von der Sexte und Quinte. S. 113.
Vierzehntes Capitel. Von der Quarte und Terz. S. 116.
Funfzehntes Capitel. Von der Quarte und Secunde. S. 118. Von der kleinsten Septime. S. 121. Von den übrigen Septimen. Seite 124. bis 135.
Sechzehntes Capitel. Von der None. S. 135.
Siebenzehntes Capitel. Von den übrigen Ziffern, so im Accompagnement vorkommen. S. 146.
Achtzehntes Capitel. Von der Begleitung des Recitativs. S. 156.
Neunzehntes Capitel. Von den Kunstgriffen, einen unbezifferten Baß zu accompagniren. S. 173.
Zwanzigstes Capitel. Vom Fantasiren, oder vom Spielen aus dem Stegreife. S. 179.

George Simon Löhleins

Clavier-Schule,

Zweyter Band.

Worinnen

eine vollständige Anweisung zur Begleitung der unbezifferten Bässe,
und andern im ersten Bande fehlenden Harmonien gegeben wird:

durch

Sechs Sonaten,

mit Begleitung einer Violine erkläret.

Nebst einem Zusatze vom Recitativ.

Leipzig und Züllichau,
auf Kosten der Waisenhaus- und Frommannischen Buchhandlung, 1781.

Der

Hochgebohrnen

Reichs-Gräfin von Werthern,

Gebohrnen von Globig ꝛc.

Als ich die Gnade hatte **Ew. Excell.** Unterricht im Accompagnement zu geben, wurde ich durch **Dero** edle Wißbegierde auf manche Harmonien geführet, die im ersten Bande der **Clavier-Schule** übergangen waren.

Dieses und mein eigen Bewußtseyn, ist die Veranlassung, daß ich gegenwärtigen **zweyten Band** durch den Druck gemeinnützig zu machen suche, und es wage, solchen **Ew. Excell.** unterthänigst zu widmen.

Geruhen Sie, Gnädigste Frau, dieses geringe Opfer als ein Zeichen meiner tiefen Hochachtung und Verehrung anzunehmen, mit welcher ich bin

Ew. Hochgebohrnen

unterthänigster Diener
George Simon Löhlein.

Einlei-

Einleitung.

Mein Wunsch, den Liebhabern des Claviers durch die **Clavier-Schule** nützlich zu seyn, ist erfüllet. Eine der größten Belohnungen für gutdenkende Schriftsteller!

Da ich dieses Lehrbuch beständig beym Unterrichte gebrauche, so habe ich noch einige Lücken, in Absicht der unbezifferten Bässe, und auch verschiedener Harmonien bemerket, die ich daselbst übergangen, um für Anfänger nicht zu weitläuftig und schwer zu seyn.

Ich habe bey meinem Unterrichte diese Lücken mündlich ausgefüllt. Da ich aber vermuthe, daß nicht alle, die was gründliches lernen wollen, Lehrmeister haben, die dieses thun können, so habe ich diesen Mangel durch gegenwärtigen **zweyten Band** ersetzen wollen, um so gemeinnützig zu seyn, als es sich durch einen schriftlichen Unterricht thun läßt.

Meine Leser kennen mich zu gut, als daß sie von mir die schimmernde Versprechung einer gänzlichen Erschöpfung der Harmonie erwarten sollten. Wir wollen es jenen zuversichtlichern Leuten überlassen, die Ausweichungen der Töne bis auf 528, und durch die gelehrte **Versetzungskunst** bis auf 6336 zu vermehren. (*) Wir wollen ihnen gerne ihre Freude über ihr non plus ultra lassen. Sie werden uns aber vermuthlich auch erlauben, wenn wir nicht ihrer Meynung sind, sondern ihre Gelehrsamkeit, gleichwie jene gelehrten **Intervallensysteme**, meistens für papierne Waare halten.

(*) Siehe Voglerischer Herausgaben Verzeichnis und Innhalt die von S. kuhrf. Durchl. zu P. B. gnädigst privilegirte, und von vermischten Kirchen-Vorstande bestattigte kuhrpfalzische Tonschule.

Sie sind allenfalls gut für diejenigen, die sich gern mit unnützen Kleinigkeiten beschäftigen, und gehören, wie die Polipen, fürs Microscop.

Wenns aufs Vervielfältigen ankäme, so ließen sich noch unendlich mehr papierne Ausweichungen machen: und die Prämie, welche Herr Vogler mit 100 Abdrücken von seinem Verlage zu 1100 Gulden bestimmt, ließe sich allenfalls noch erringen. Allein wer würde sich in dieses Glück finden können? — —

Ich will mich bemühen nur diejenigen Harmonien aufzusuchen, welche bey einer gesunden Ausübung statt finden, ohne zu versprechen, daß ich sie alle erschöpfen werde: denn wenn einer vor 50 Jahren behauptet hätte, es wären in der Musik alle Harmonien eingeführt, oder gar erschöpft, so würde er jetzo seine Meynung sehr ungegründet finden.

Kein Sterblicher wird so vermessen seyn zu behaupten, alle die im unendlichen blauen Luftraume befindlichen Weltkörper, auch mit dem allerbesten Fernglas, vielweniger mit dem bloßen Auge, übersehen zu können. Es giebt in der Welt Sachen, die uns dicht vor den Augen liegen, und dennoch hat es noch kein richtigdenkender Kopf behauptet, sie alle mit zuverläßiger Gewißheit erkannt zu haben. Dieses kann man beynahe von allen menschlichen Känntnissen sagen; und derjenige irrt sich sehr, welcher glaubt: „es seyn „alle Künste und Wissenschaften gegenwärtig auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit, und ihrem „Rückfalle nah.„ Von manchen kann es wahr seyn, aber gewiß nicht von allen.

Da dieser zweyte Band als eine Ergänzung der Clavier-Schule anzusehen ist, so werde ich mich öfters darauf berufen, um die verdrüßlichen Wiederholungen zu vermeiden; und dennoch werde ich mich beym natürlichen Accompagnement, worauf sich größtentheils die Begleitung unbezifferter Bässe gründet, genöthiget sehen, Sachen, die schon in der Clavier-Schule stehen, zu wiederholen. Ich hoffe auch dieserwegen keine Vorwürfe von meinen Lesern zu verdienen, denn: **alles, was zur Erläuterung einer Sache gehört, kann nicht überflüßig seyn.**

Ich habe in Absicht des Vortrags folgende Eintheilung gewählt:

Die

Einleitung.

Die erste Abtheilung

enthält:

Die Erklärung der Kennzeichen und Mittel einen unbezifferten Baß zu begleiten.

Dieses desto einleuchtender und brauchbarer zu machen, habe ich Sechs Violin-Sonaten gesetzt, und sie so eingerichtet, daß sie auch einen Unterricht für angehende Violinspieler abgeben, indem ich die Stellen, welche die ordentliche Lage überschreiten, mit der Fingerordnung bezeichnet; zugleich aber auch das mühsame, das beym Studieren des Accompagnements ohnentbehrlich vorhergehen muß, alsdann einigermaßen durch diese Violinbegleitung zu erleichtern gesucht habe. Will man aber diese sechs Sonaten nur mit der Violine und dem Violoncell ausführen, so werden sie sich hoffentlich auch genützen lassen.

Die zweyte Abtheilung

erkläret:

Etliche nicht ganz gewöhnliche Harmonien und Ausweichungen; auch Vorausnahmen (anticipationes) und Zurückhaltungen (redartationes)

nächstdem

Noch etwas vom Recitative.

Weil beym Recitative die Harmonien öfters ganz von ohngefähr eintreten, auch öfters keine ordentliche Resolution der Dissonanzen erfolget: so habe ich es nicht für überflüßig gehalten, ein paar Beyspiele von verschiedenen Meistern zu geben. Ich habe auch ein paar Arien mit beygefüget, und sie so eingerichtet, daß man sie in alle Stimmen ausschreiben lassen kann: und hoffe den Freunden des Gesanges einen Gefallen damit gethan zu haben; andere können sie überschlagen.

Hier

Hier wiederhole ich, was ich schon oben gesagt habe, daß ich mich keinesweges anheischig mache, die Harmonie zu erschöpfen; dieses scheint mir eben das zu seyn, als wenn man sich anheischig machte, eine große See mit einem Theelöffel auszuschöpfen. Nein! ich erkenne die eingeschränkte Sphäre der menschlichen Kräfte, und bin überzeugt, wer über 50 oder 100 Jahre unsere gegenwärtige Musik mit ihrem hochtrabenden und schimmernden Prunke, und künstlich ausgesuchten Dissonanzen höret, der wird sie eben so abgeschmackt und kraftlos finden, wie wir jene aus dem vorigen Jahrhunderte.

Ich bin der Meynung, wenn ein jeder nach seinem Talente zum Baue des Allgemeinen in der Gesellschaft, und in dem Stande, wo ihm die Vorsicht oder der Beruf seinen Platz angewiesen, (sollte es nur ein Besenbinder seyn) das Seinige beyträgt, so hat er seine Pflicht erfüllet. Rang und Titel ohne Verdienste befördern das gemeine Beste eben nicht. —

Wir können freylich nicht gleiche Posten behaupten, oder alle ohne Unterschied auf dem großen Schauplatze der Welt glänzende Rollen spielen; sondern es gehören zu einem Baue, außer dem Baumeister, auch Gesellen, Lehrjungen, Handlanger und Tagelöhner. Wenn es nun einem aus eiteln Stolze einfällt, einen Meister vorzustellen, der noch erst Lehrjunge werden sollte, so giebt es Unordnung im Ganzen. Und ein solcher würde an seinem rechten Orte seyn, wenn er Schutt führte. —

Genug! — Ich habe versprochen, das Accompagnement ohne Ziffern, und noch etliche nicht ganz gewöhnliche Harmonien zu erläutern. Ich will versuchen, ob ich diesem Versprechen bey den Lesern Gnüge leisten kann.

Ultra posse nulla obligatio.

Leipzig den 19. Febr. 1781.

Der Verfasser.

Der

Der Clavier-Schule
Zweyter Band.

Die erste Abtheilung

enthält:

Die Erklärung der Kennzeichen und Mittel, einen unbezifferten Baß zu begleiten.

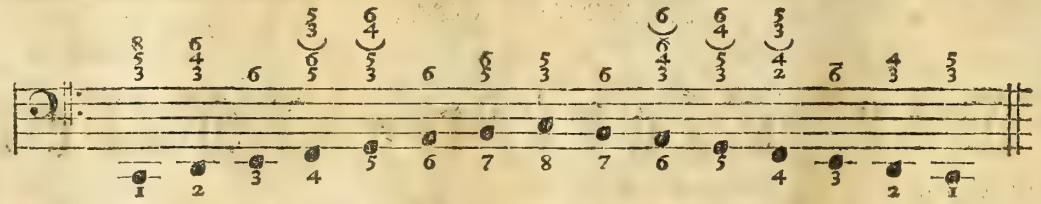
§. 1.

Dieses ins gehörige Licht zu setzen, nehmen wir zum Voraus an, daß man

1) einen bezifferten Baß richtig auszuführen wisse:
2) eine gehörige Känntniß von der Begleitung der Tonleiter, oder dem natürlichen Accompagnement habe:
3) auch eine hinlängliche Einsicht in die musikalischen Ausweichungen.

Das erste nehmen wir für bekannt an. Das zweyte wollen wir zum Ueberfluß hier wiederholen.

Man hat gewisse Harmonien bestimmet, die Stufenfortschreitung so wohl des Dur- als Molltons im Hinauf- und Heruntersteigen zu begleiten; dieses nennet man das natürliche Accompagnement. Siehe Seite 175. der dritten Auflage der Clavier-Schule.



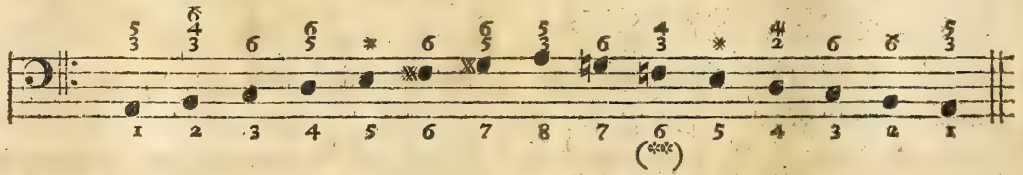
§. 2.

Die Prima, die Secunda und Terzia Modi (*) haben im Auf- und Absteigen einerley Begleitung. In beyden Fällen kann auch die Secunde mit der durchgehenden Septime, das ist $\frac{7}{3}$ (die 5 bleibt hier weg) begleitet werden. Die steigende Quarte und Quinte können auch mit $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{4}$, die fallende 6, 5 und 4 mit 6, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{3}$ begleitet werden; welches die mit ⌣ unterstrichenen Ziffern weisen.

Gehet aber die Quarte nicht hinauf in die Quinte, so nimmt man den Hauptaccord, statt $\frac{6}{5}$.

§. 3.

Die Begleitung der Tonleiter in der weichen Tonart ist der vorhergehenden harten Tonart gleich: nur verträgt die steigende 4, 5, und die fallende 6, 5, 4, keine Veränderung wie bey den Tortönen.



(**)

Hier

(*) Was Prima, Secunda, Terzia modi sey, werden meine Leser schon aus der Clavier-Schule wissen: nämlich der bestimmte Baßton der herrschenden Tonart.

(**) Zur fallenden Sexta modi thut hier nach meiner Meynung $\frac{6}{3}$ besser als die natürliche Sexte mit $\frac{4}{3}$.

Hier siehet man, wie die Stufenfortschreitung durch die große Sexte und Septime hinaufgehet und durch Erhöhungszeichen gemacht werden. Hingegen herunter gehet sie, durch die kleine 7 und 6, so wie es die Vorzeichnung mit sich bringet. Ueberhaupt hat die weiche Tonart etwas gezwungenes in ihrer Modulation, und läßt sich nicht zum freudigen, sondern zum leidenden Affekte brauchen.

§. 4.

Das dritte Erforderniß, nämlich die Känntniß der musikalischen Ausweichungen, siehe Seite 177 - 178. der Clavier-Schule. Zur Bequemlichkeit wollen wir auch das nöthigste hier wiederholen. Ein jeder Durton weicht in alle Töne aus, nur nicht in die Septime.

Ein jeder Mollton weicht in alle Töne aus, nur nicht in die Secunde; und zwar aus einerley Ursache: weil der Durton in seiner Tonleiter zum siebenden Accord, und der Mollton zum zweyten keine reine, sondern eine falsche Quinte giebt. Doch braucht man diesen mangelhaften Accord im Nothfalle auch. Wie im zweyten Exempel des neunten Capitels der Cl. Sch. bey (a) zu sehen.

Ob diese Nebentonarten die große oder kleine Terz haben, sagen uns die natürlichen Stufen so durch die Vorzeichnung bestimmet werden. Z. E. ich wollte wissen, was in der Tonart C dur auf D für ein Hauptaccord müsse seyn? moll; weil in der Tonleiter C nicht fis, sondern f ist. So bald sich aber ein fis in dem Basse oder Mittelstimmen findet, so ist die Melodie in die Tonart G übergegangen, und nun muß D, als die Quinta modi, von G, die große Terz fis haben. Desgleichen muß die Quinta modi in allen Molltönen auch die große Terz haben, ob sich schon in der Vorzeichnung nur die kleine findet. Dieses wäre also eine vorläufige Handleitung.

§. 5.

Man muß aber nicht glauben, daß dieses hinlänglich sey, einen unbezifferten Baß begleiten zu können. Nein! es sind noch viele Kennzeichen, woran man die Ausweichungen der Töne errathen muß; und außerdem bleiben die Komponisten, aus guten Gründen, selten bey den alten Leisten. Von jenen neumodischen Komponisten, die gar keinen Leisten haben, noch vielweniger Rechenschaft von ihrer Sudeley geben können, ists nicht der Mühe werth zu reden, vielweniger sie als Muster aufzustellen, wenn sie auch bey Unwissenden, gleich denen Marktschreyern, die größte Hochachtung hätten.

§. 6.

Man kann noch vorläufig merken: daß ein vorkommendes Erhöhungszeichen insgemein die **Septima modi** verräth, und hiezu greift man die $\frac{6}{5}$, in denen Molltönen aber öfters $\frac{7}{3}$; die Septime ist hier die verringerte. Z. E. in der Tonart A moll über Gis ist F, und über Dis ist C die verringerte Septime. Ein Erniedrigungszeichen verräth **Quarta modi**; steigt sie einen ganzen oder halben Ton aufwärts, so gehöret $\frac{6}{4}$ dazu, fällt sie aber einen ganzen oder halben Ton, welches mehrentheils geschieht, so gehöret die Secundenharmonie, nämlich $\frac{6}{4}$ dazu.

§. 7.

Ehe wir zu praktischen Beyspielen schreiten, werden wir uns wohl näher mit denen Harmonien überhaupt müssen bekannt machen: Ob schon in der Clavier-Schule zur Gnüge davon gehandelt, so wird hier eine kurze Wiederholung nicht am unrechten Orte stehen.

Alle Zusammensetzung musikalischer Töne unterscheidet sich durch **Wohllaute** (Consonanzen) und **Mißlaute** (Dissonanzen). Die **Wohllaute** befriedigen das Gehör, wegen ihrer natürlichen Uebereinstimmung, auf eine angenehme Art. (*) Sie bestehen aus folgenden Harmonien: $\frac{8}{3}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{8}{6}$. Bey denen **Mißlauten** oder Dissonanzen hingegen, wird das Ohr auf eine widrige Art gereizt, und gleichsam beleidiget, und dieser Beleidigung muß durch eine darauf folgende Consonanz, wodurch jene aufgelöset wird, den beleidigten Ohren gleichsam Abbitte und Ehrenerklärung geschehen.

Hier wollen wir nur die nothwendigsten berühren und die übrigen nachholen. Dieses sind vorzüglich die beyden Septimenharmonien.

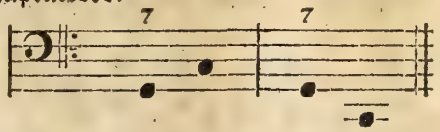
Die kleine Septimenharmonie, mit der reinen 5 und großen 3.

Die kleinste Septimenharmonie, mit der falschen 5 und kleinen 3.

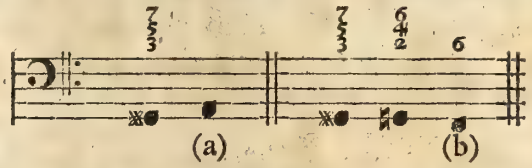
Erstere

(*) Siehe das sechste Kapitel der Cl. Sch.

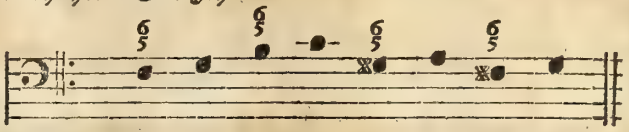
Erstere wird auf folgende Art aufgelöset: Der Baß geht herauf in die Quarte, oder welches einerley ist, zurück in die Quinte, und resolvirt in den Hauptaccord.



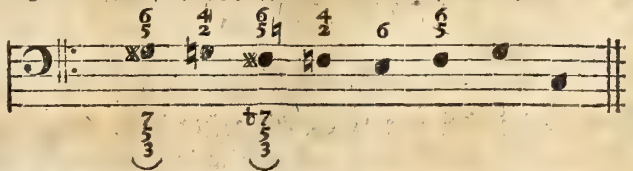
Die kleinste Septime aber wird anders aufgelöst: 1) ordentlich, der Baß einen halben Ton aufwärts mit dem Hauptaccord (a), 2) außerordentlich oder irregulär, wenn der Baß, statt einen halben Ton herauf zu treten, einen halben Ton herunter tritt. In diesem Falle wird der Baß mit $\frac{6}{2}$ also wieder mit einer Dissonanz begleitet; die ordentliche Auflösung geschieht dann erst beym dritten Tone durch die Sextenharmonie. (b)



Die Auflösung der $\frac{6}{5}$ geschiehet ordentlich, wenn der Baß einen halben oder ganzen Ton herauf tritt, in den Hauptaccord. Auch haben wir in der Begleitung der Tonleiter §. 1. gesehen, daß sie auf Quarta und Septima modi, wie auch über einen jeden erhöhten Ton gehöre.

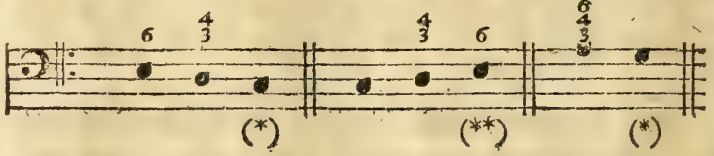


Oefters hat sie auch eine irreguläre Auflösung, so wie die kleinste Septime:



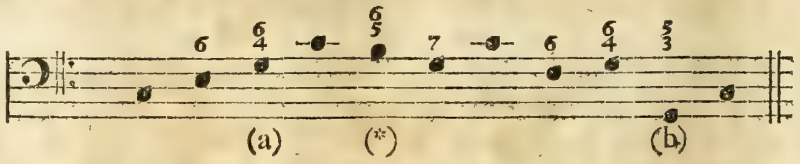
Man siehet hier, wie die $\frac{6}{5}$ die Stelle der $\frac{7}{5\,3}$ vertritt.

Die $\frac{6}{3}$ hat ihren angewiesenen Platz auf der steigenden und fallenden Secunda, und fallenden Sexta modi, und wird entweder in den Hauptaccord (*) aufgelöst, oder in die Sexte (**).



§. 8.

Ob schon $\frac{6}{4}$ mit unter die wohllautenden Harmonien gerechnet wird, (a) so muß sie doch, wenn sie vor einem musikalischen Schlusse hergehet, in den Hauptaccord auflösen, (b) weil dieser doch vollkommener ist als $\frac{6}{4}$; und beym Schluß einer musikalischen Periode muß das Gehör mit vollkommenen Accorden, gleichwie in der Rhetorik der Verstand durch ein bestimmtes Schlußwort, befriedigt werden.



Bey (*) möchte es scheinen, als wäre die 5 vergessen aufzulösen, allein die drauf folgende 7 über G ist nur eine Austauschung, und Verzögerung der drauf folgenden richtigen Auflösung über C.

Von diesen Austauschungen, Verkehrungen oder Versetzungen, wie man sie nennen will, siehe das eilfte, zwölfte und funfzehnde Kapitel der Clavier-Schule Seite 120. Wir werden bey Gelegenheit auch das nöthigste hier beybringen.

§. 9.

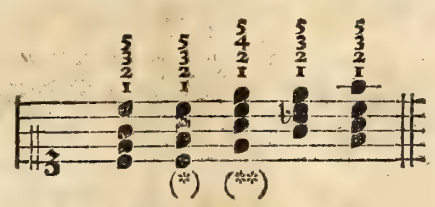
Nun glaube ich, wird der lehrbegierige Schüler in Stand gesetzt seyn, (vorausgesetzt, daß er der Signaturen mächtig sey,) folgende praktische Beyspiele zu verstehen, und mit Nutzen zu üben. Ich werde da, wo ich glaube, daß es nöthig, alles mit Anmerkungen oder Noten erläutern, um gemeinnützig zu werden. Den Gelehrten ist

gut

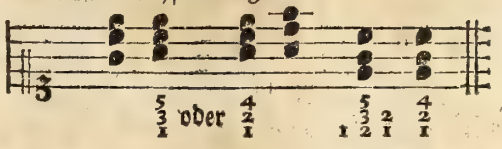
gut predigen! Diese können dasjenige überschlagen was sie schon wissen. Vielleicht wissen sie schon alles. Desto besser! Es werden sich doch auch manche Musikfreunde finden, die sich durch diesen Unterricht erbauen können, und für diese gefälligen Freunde der Musik schreibe ich eigentlich.

§. 10.

Hat man einen Flügel mit zwey Claviren zum Accompagnement, so kann man das piano auf dem obern Clavier spielen. Beym Piano forte und Clavikord kann man es durch den gelinden Anschlag haben. Die vierstimmigen Harmonien werden so gegriffen: die Zwischenräume der Terzen mit zwey Nebenfingern, die Zwischenräume der Quarten lassen einen Finger übrig. Wiewohl auch diese Regel Ausnahmen hat, wie (*). Jedoch thut der vierte Finger besser als der dritte (**).



Die dreystimmigen.



Es kommt auch hauptsächlich auf die Finger an. Lange greifen entfernte Intervallen leicht, die kürzern Fingern schwer, oder öfters gar unmöglich fallen.

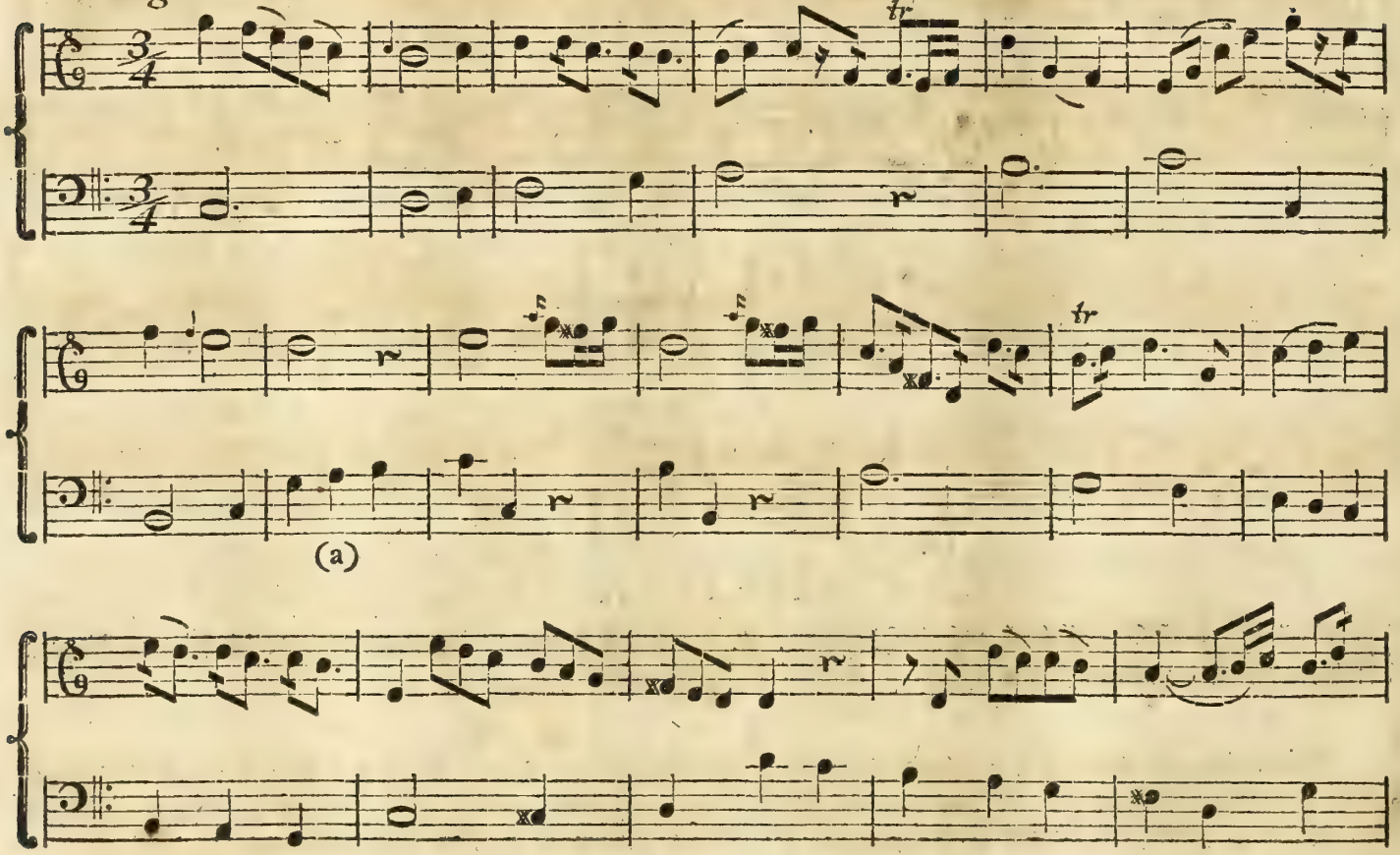
§. 11.

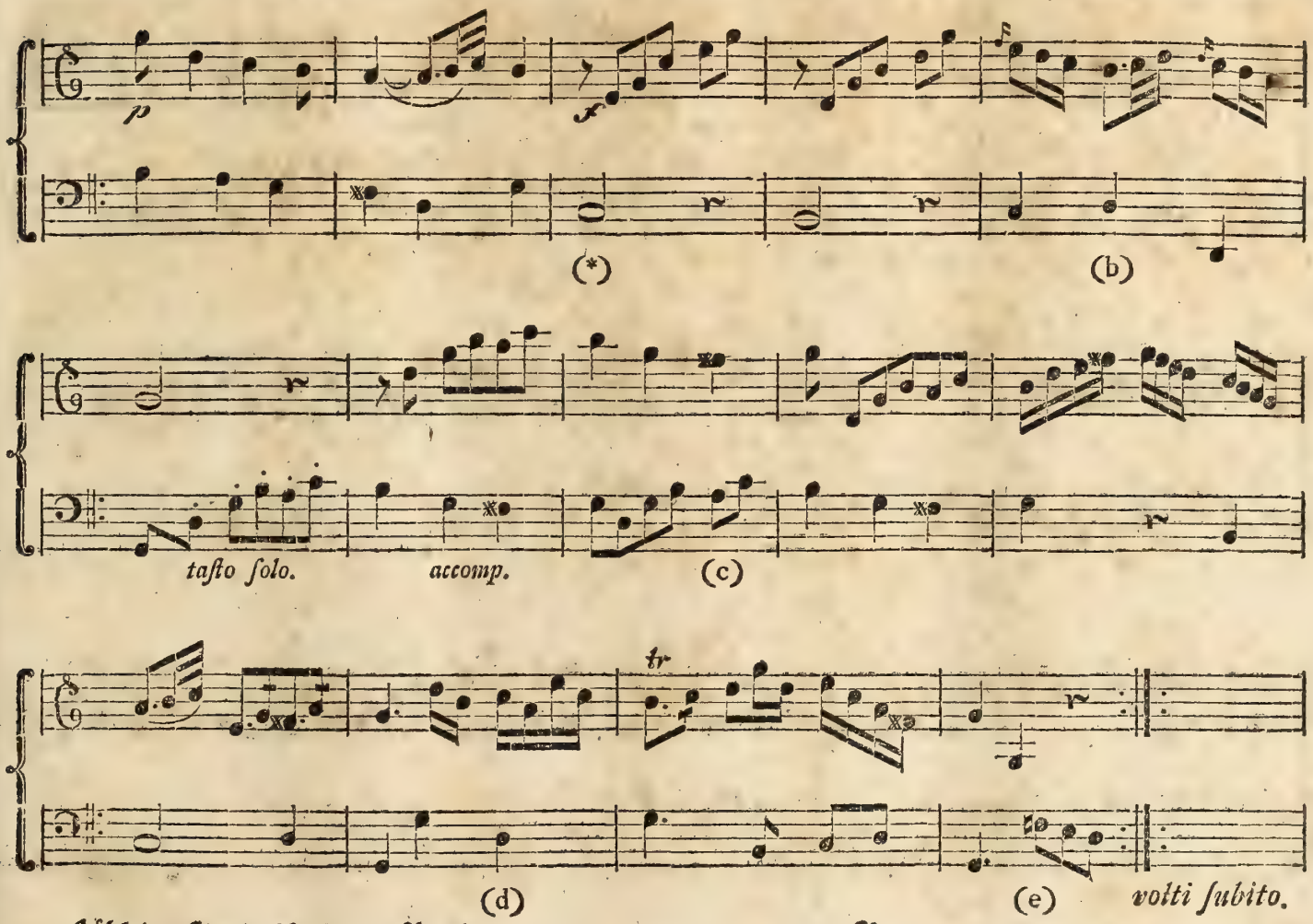
Zur Erläuterung der bisher gegebenen Regeln soll folgende Sonate seyn. Da ich mich auf gewisse bestimmte Harmonien einschränken muß, so kann auch die Melodie nicht mit allem musikalischen Prunke schimmern. Wenn aber erst ein größerer harmonischer Vorrath da ist, so wird die Melodie auch mehr Putz bekommen.

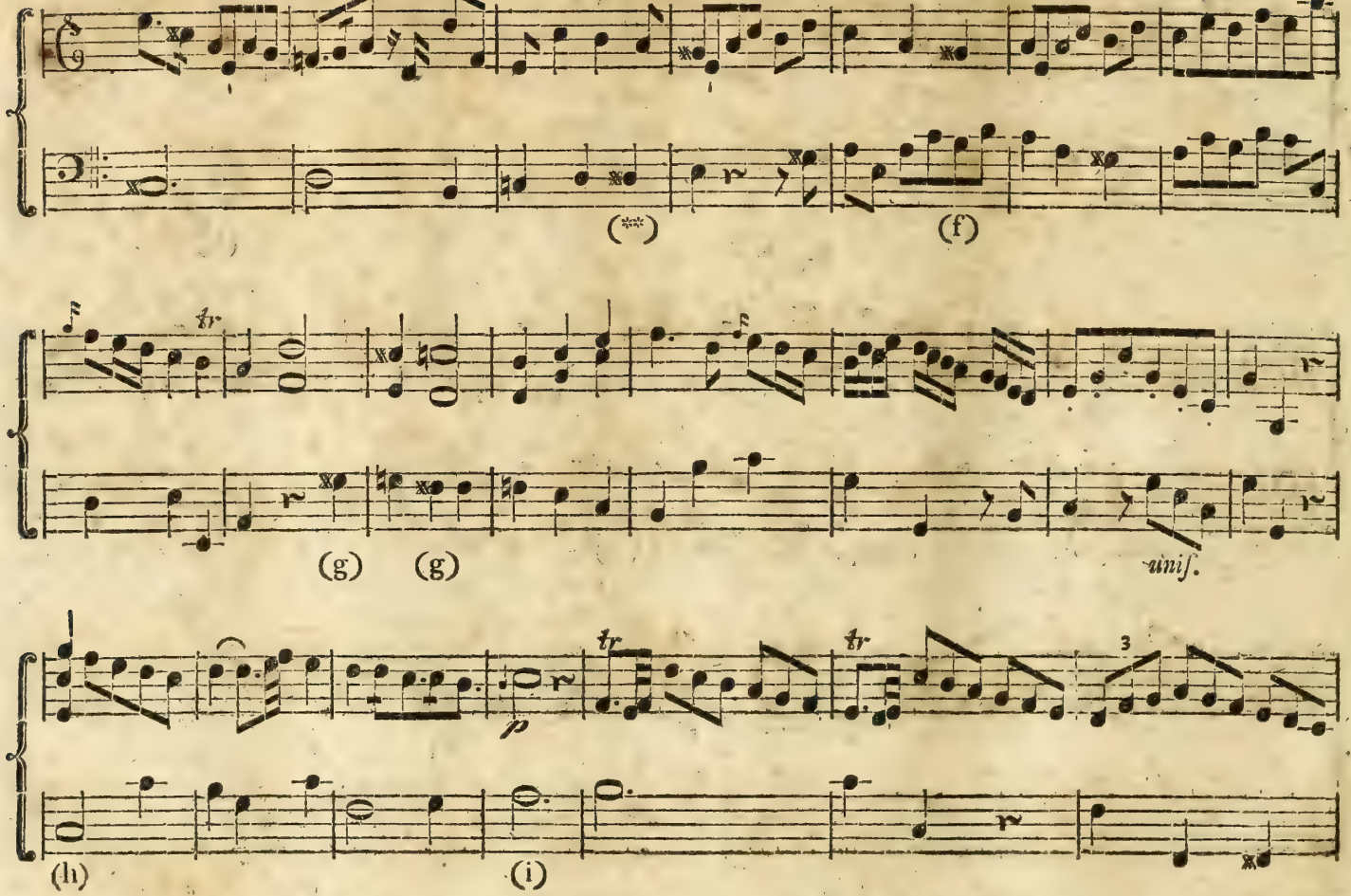
Erste

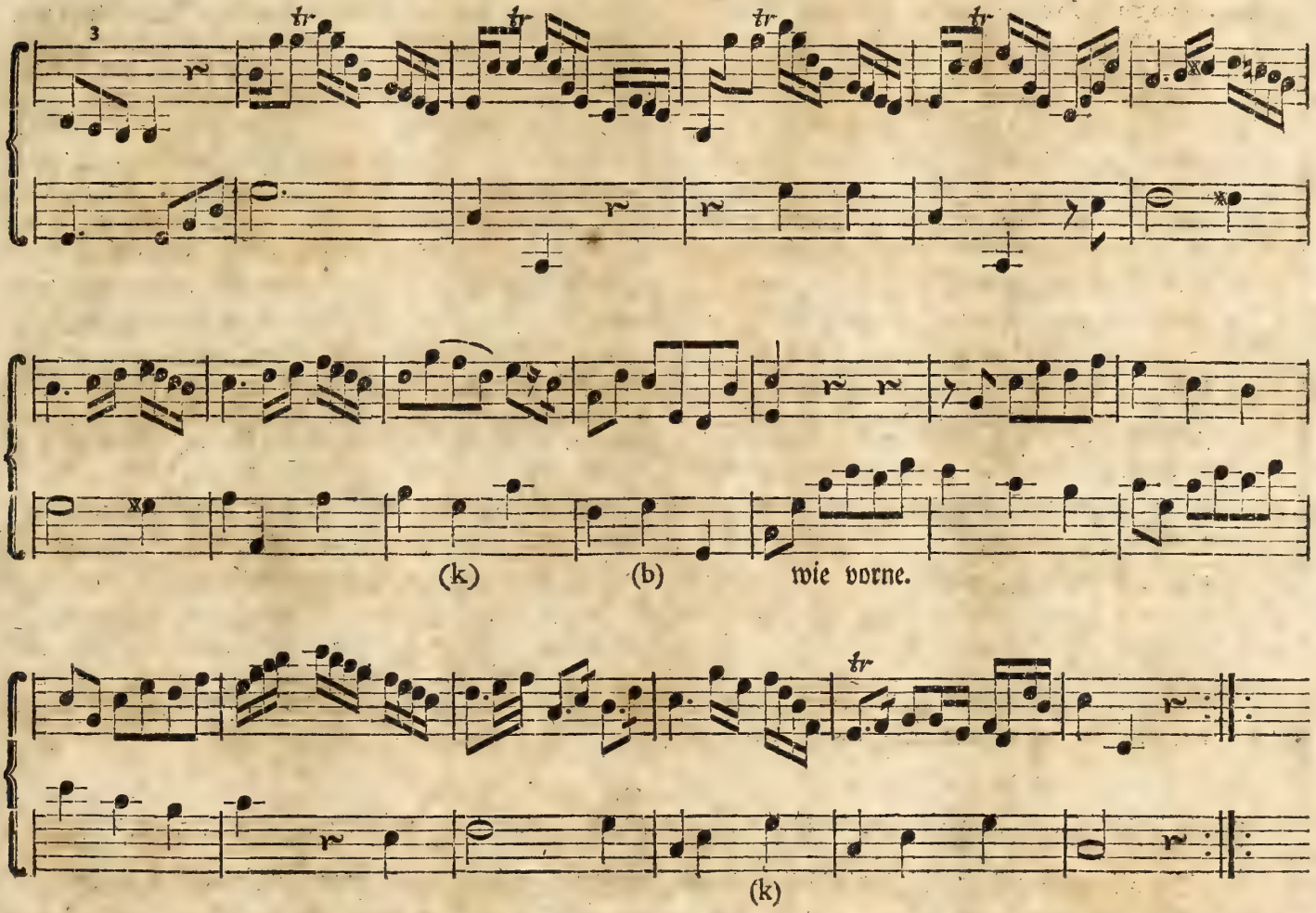
Erste Sonate.

Allegretto.




p
(*)
(b)
tasto solo.
accomp.
(c)
tr
(d)
(e)
volti subito.


(**)
(f)
tr
(g)
(g)
uniſ.
tr
tr
3
p
(h)
(i)


3
tr
tr
tr
tr
(k)
(b)
wie vorne.
tr
(k)

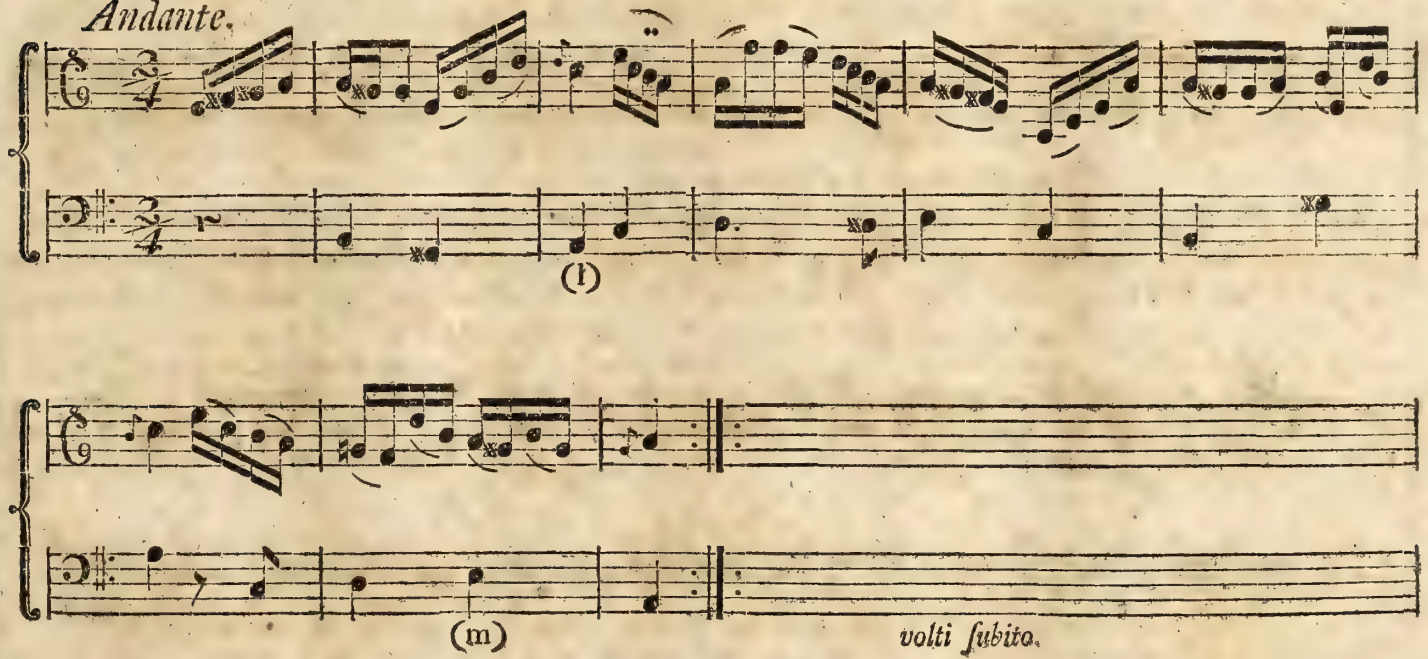
Anmerkungen. Die sieben ersten Takte dieses Satzes haben durchaus das natürliche Accompagnement. Bey (a) kann man die durchgehende Septime, nämlich $\frac{7}{3}$ und zu der drauf folgenden Note H, $\frac{6}{3}$ greifen. Darauf folget wieder alles im natürlichen Accompagnement, bis zur Note Cis, dieses ist Septima modi von D, und muß, wie schon gesagt, mit $\frac{6}{3}$ begleitet werden; und weil die Melodie schon ins G übergegangen ist, so muß die große Terz zu D genommen werden. Das drauf folgende D und C werden nicht begleitet. Nun folget wieder alles natürlich bis (*); hier sollte nach der Regel zum C $\frac{6}{2}$ gegriffen werden, allein die Melodie erfordert den Hauptaccord. Bey (b) ist ein Schlußfall, und man greift bey diesem auf dem ersten D $\frac{6}{4}$ und bey dem zweyten D die Auflösung in $\frac{5}{3}$. Darauf steht im folgenden Takte tasto solo, welches zu verstehen giebt: man soll die Baßnoten nur allein, ohne Begleitung anschlagen. Bey G im folgenden Takte steht accomp. dieses Wort ist abgekürzet, und soll accompagnemento (Begleitung) heißen, das ist, man soll die Baßnoten wieder ordentlich begleiten. Bey (c) würde ordentlicher Weise die $\frac{6}{3}$ müssen gegriffen werden, und sie würde auch allenfalls harmoniren; doch ist hier $\frac{8}{6}$ besser. Bey (e) gehen die drey Baßnoten allein, so wie es bey den meisten Einleitungsclausuln zu geschehen pflegt. Die Anfangsnote Cis im zweyten Theile hat als ein Semitonium modi $\frac{6}{3}$, und weil der Gesang in G war, so müßte vermuthlich zu dem drauf folgenden D die große Terz fis genommen werden. Allein hier nimmt die Melodie die Wendung wieder ins C, und dieserwegen muß man die kleine Terz f zu der Baßnote D nehmen. Bey (**) ist das x D wieder ein Kennzeichen der Septima modi von E; und weil nach dem E Gis im Basse zu sehen ist, so nimmt man auch Gis die große Terz zu E als die Quinta modi von A moll, wohin sich nun die Melodie wendet. Bey (f) ist $\frac{6}{4}$ wieder besser, als wenn man, wie's zur Secunda modi natürlich ist, $\frac{6}{3}$ nähme. Bey (g) ist eine irreguläre Auflösung der $\frac{6}{3}$, das darauf folgende ♮ G verräth hier als ein Erniedrigungszeichen, so wie auch ♮ F die fallende Quarta modi und muß mit $\frac{6}{2}$ begleitet werden. Was unis. (unisono) heißt, werden meine Leser schon wissen: nämlich man begleitet die Baßnoten mit der rechten Hand in der Oktave, bis die Melodie wieder die Oktaven verläßt, welches bey (h) geschiehet. Bey (i) nimmt man statt der 6, die sonst auf Sexta modi gehört, den Hauptaccord. Man kann beym vorhergehenden G Accord die Terz außen nehmen, und beym A die 3 verdoppeln, dagegen die Oktave weglassen. Nun geht es wieder ordentlich fort. Bey (b) ist wieder ein Schlußfall wie im ersten Theile. Bey (k) kann man statt des Hauptaccords die Septimenharmonie $\frac{7}{3}$ nehmen.

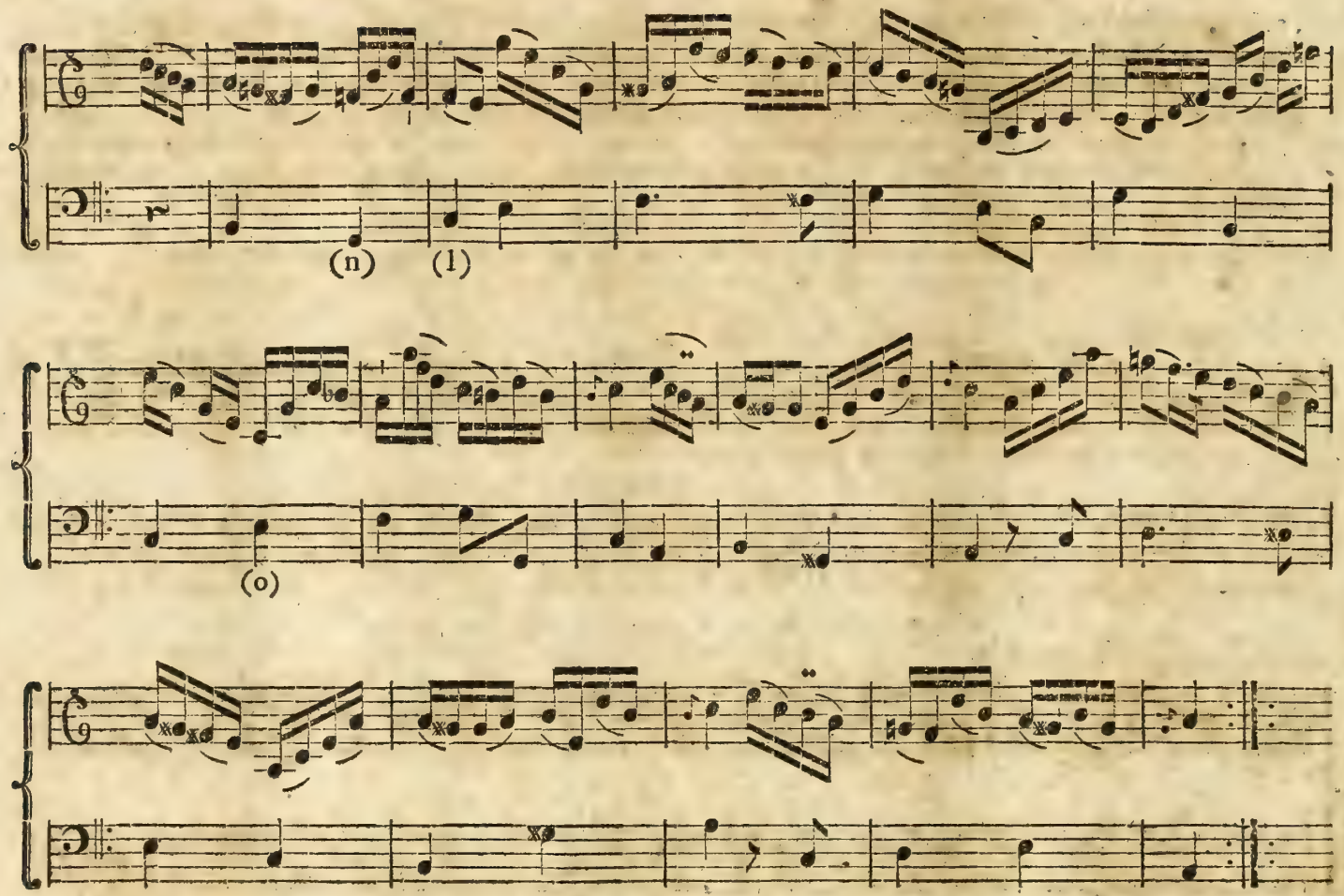
§. 12.

Ich muß hier noch eine Erinnerung, die anschlagenden und durchgehenden Noten betreffend, machen.

„Die anschlagenden sind im $\frac{3}{4}$ Takte insgemein die erste und dritte, nämlich das erste und dritte Viertel, „das zweyte geht gewöhnlich durch. So ist auch beym geraden Takte der ungerade Takttheil, nämlich das erste,

„erste und dritte Viertel oder Achtel die anschlagende Note, die geraden Noten aber, nämlich die zweyte, vierte ꝛc. „die durchgehenden. Es kommt aber auch viel auf die Bewegung des Taktes an. Bey geschwinder Bewegung „wird nur das erste Achtel begleitet und drey gehen durch. Bey langsamer Bewegung aber bekommt öfters jede „Note ihr eigenes Accompagnement. Die anschlagenden Noten bekommen eine Harmonie, die durchgehenden „aber nicht. Doch ist diese Regel vielen Ausnahmen unterworfen, die sich besser durch fleißige Uebung und Auf„merksamkeit eines forschenden Ohres, als durch Regeln erlernen lassen. Folgender Satz mag ein Beyspiel für „die weiche Tonart seyn.„



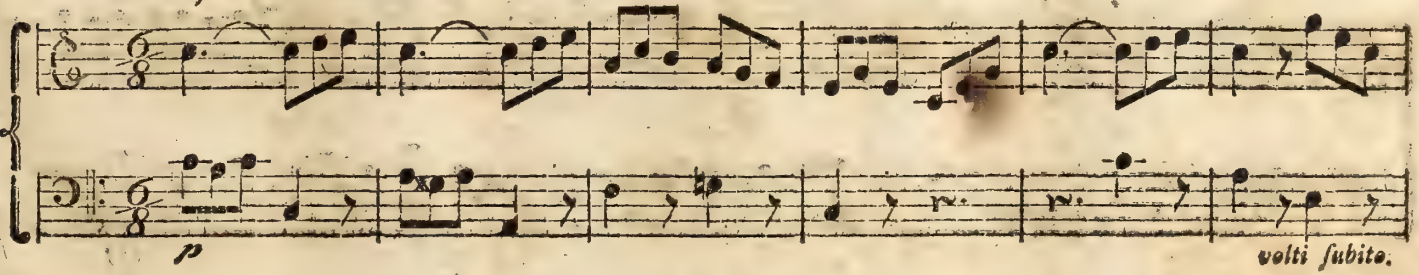


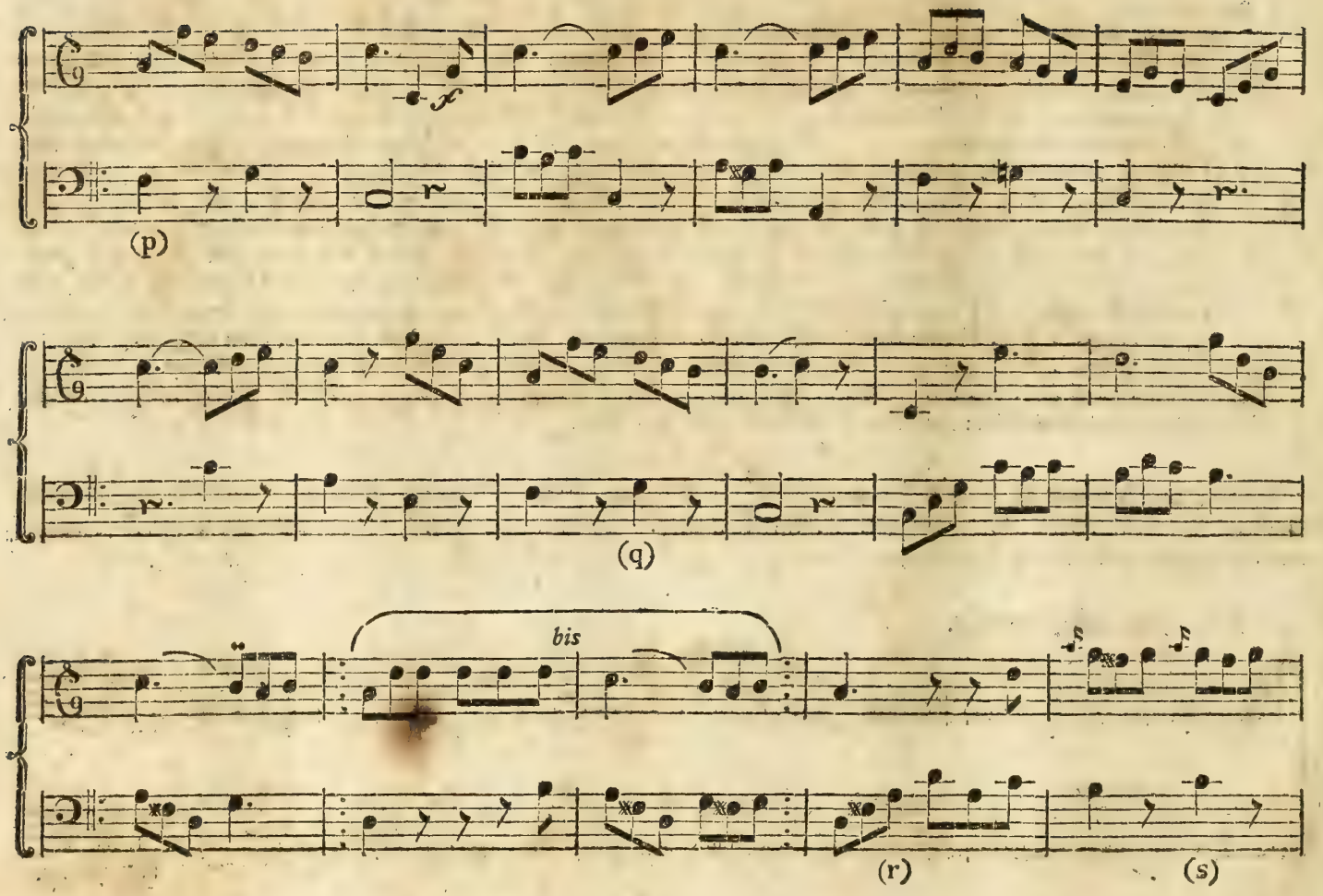
Anmer-

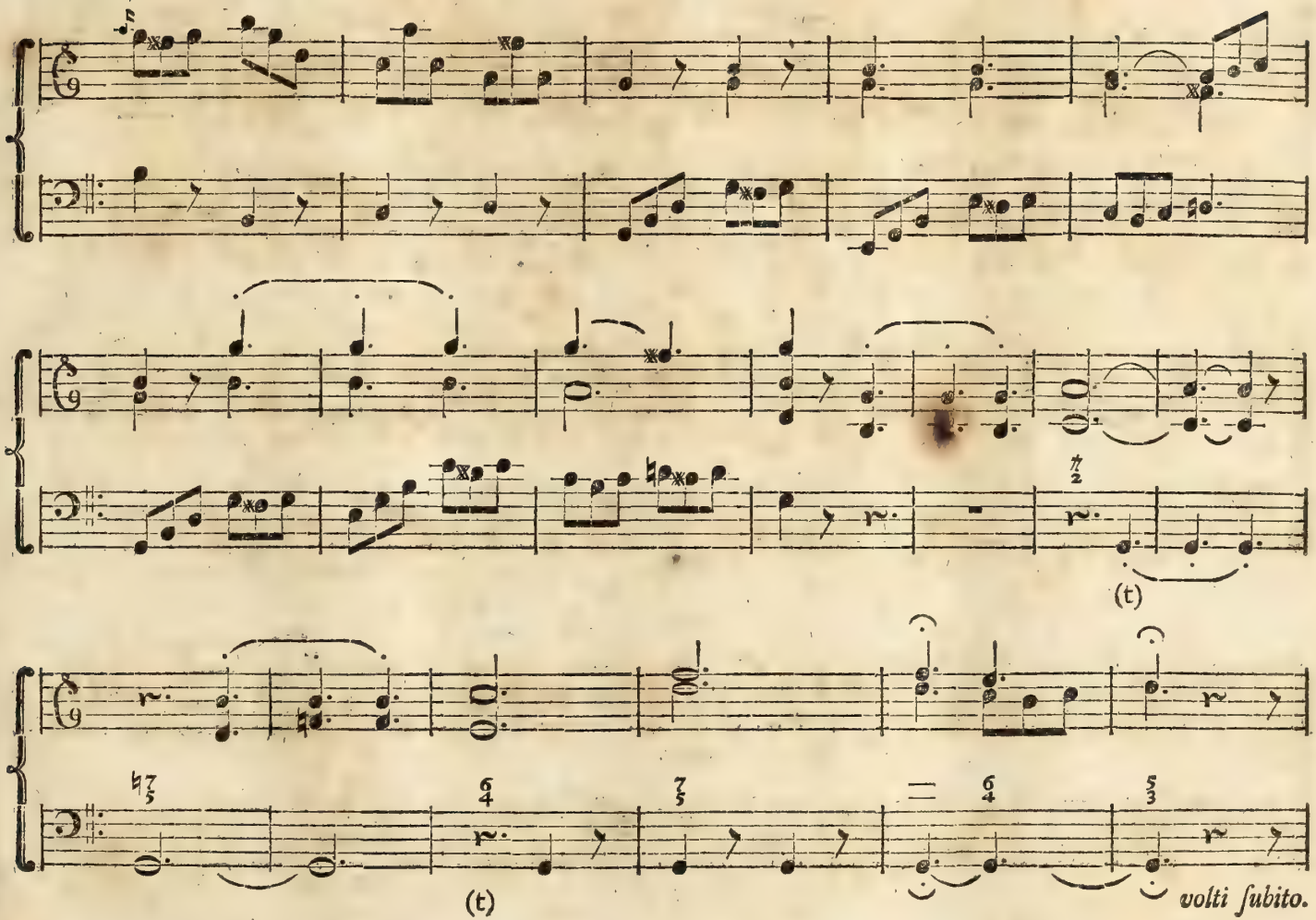
Anmerkungen. Bey (l) kann man 4 3, oder $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{5}$ nehmen; es thut der Melodie mehr Gnüge, als wenn man nur gerade weg den Hauptaccord nähme; wiewohl es auch angienge, zumal bey vielstimmigen Tonstücken. Doch ist es bey einfachen am besten, wenn man der Melodie so viel als möglich nahe kommt. Nur hüte man sich beym Accompagnement Triller oder andere Manieren anzubringen, denn sie sind hier sehr am unrechten Orte. „Man muß auch darauf sehen: daß das „Accompagnement die Hauptstimme nicht überschreite, weil jenes dieser untergeordnet ist, und also nicht ohne Verletzung „der Melodie drüber wegsteigen darf.„ Die Vorschläge die vor Vierteln stehen, im mäßigen oder hurtigen Zeitmaaße, werden beym Accompagnement nicht ausgedrückt: und es verderbt die Melodie mehr als es ihr Vortheile bringt, wenn man zu melodiös begleitet. Bey einfachen Singe-Oden aber ist es besser, melodiös zu begleiten, als gar zu plan und harmonisch. Bey langsamen Melodien hingegen muß man die Vorschläge im Accompagnement nicht vergessen, wenn man dem Ohre nicht zu nahe treten will. Es werden in der Folge Beyspiele kommen, die mehr Erklärung davon geben. Bey (m) ist die Septimenharmonie gut. Ueberhaupt kann man merken: daß wenn über **Quinta modi** die Cadenz oder Schlußfall nicht mit $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{5}$ gemacht wird, sondern allenfalls nur den Accord hat, so thut man wohl, wenn man die Septime hinzufüget, weil diese besser schließet als der bloße Hauptaccord. Auch thut sie bey der Resolution der $\frac{4}{2}$ gut. Bey (o) wird man oben b h gewahr: dieses verräth die **Quarta modi** der Tonart F; nun ist E Septima modi von der Tonart F, man greift also ganz regelmäßig $\frac{6}{5}$ dazu. Die folgenden Erhöhungszeichen verrathen, so wie die im ersten Theile, allemal das **Semitonium modi**: daß dazu $\frac{6}{5}$ gehöret, wissen wir schon.

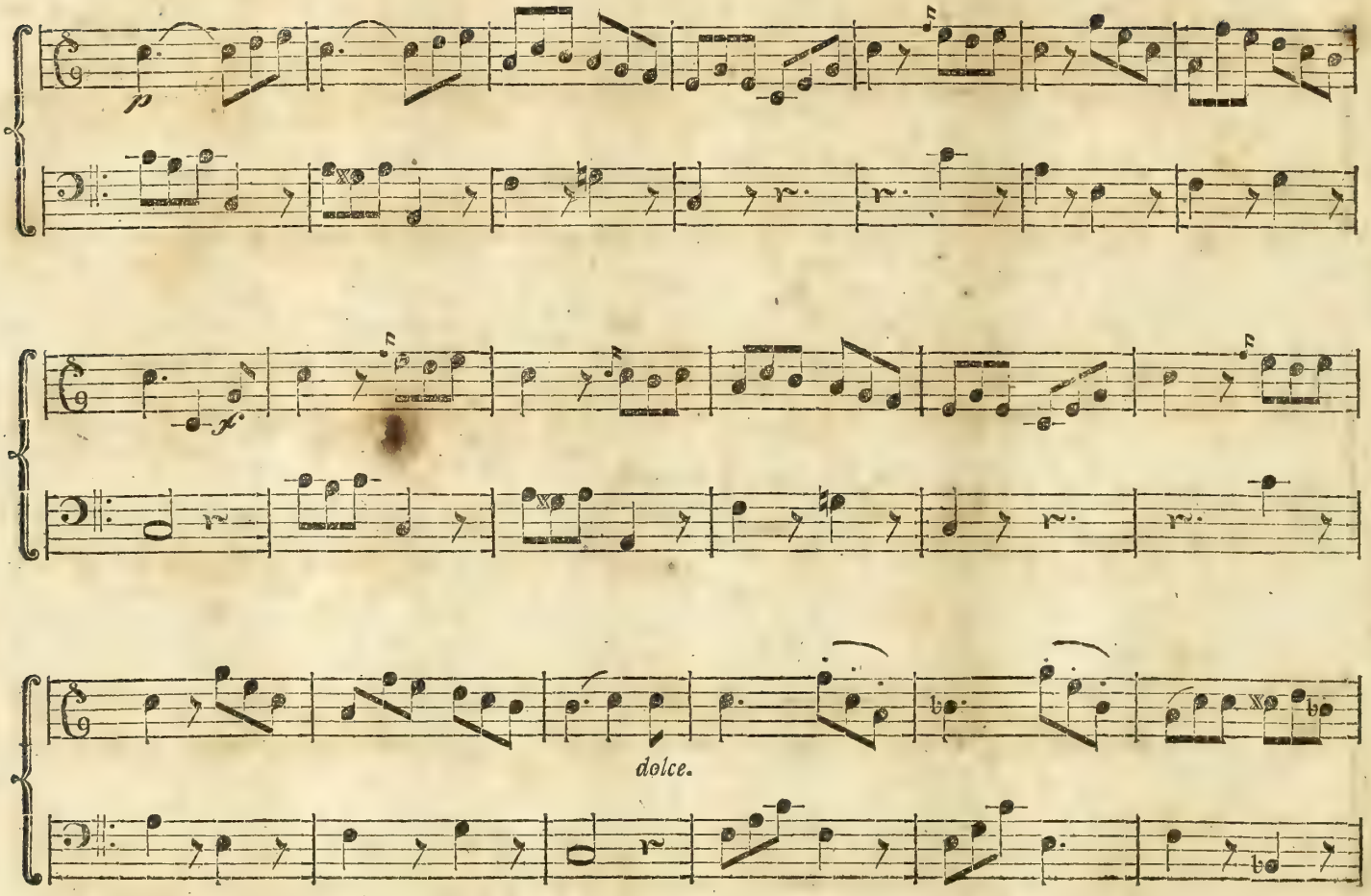
Folgendes Vivace ist zu begleiten wie der Zweyvierteltakt. Wenn nämlich, wie hier, zwey Theile einen Takt machen, so bekommt jede Note ihr eigenes Accompagnement. Stehen aber Achtel, so bekommt das erste Begleitung, und das zweyte und dritte gehen durch.

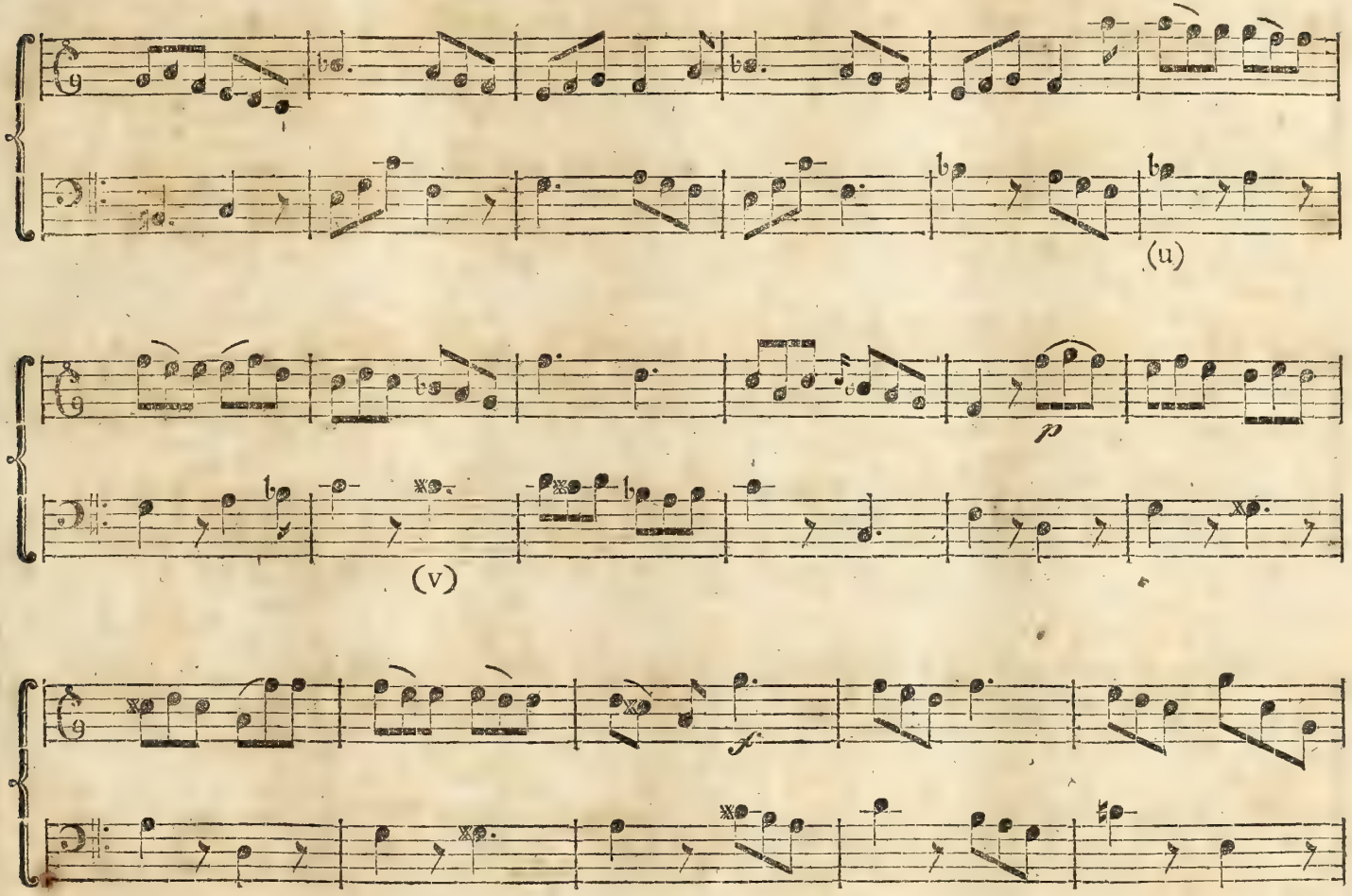
Vivace; alla ronda.

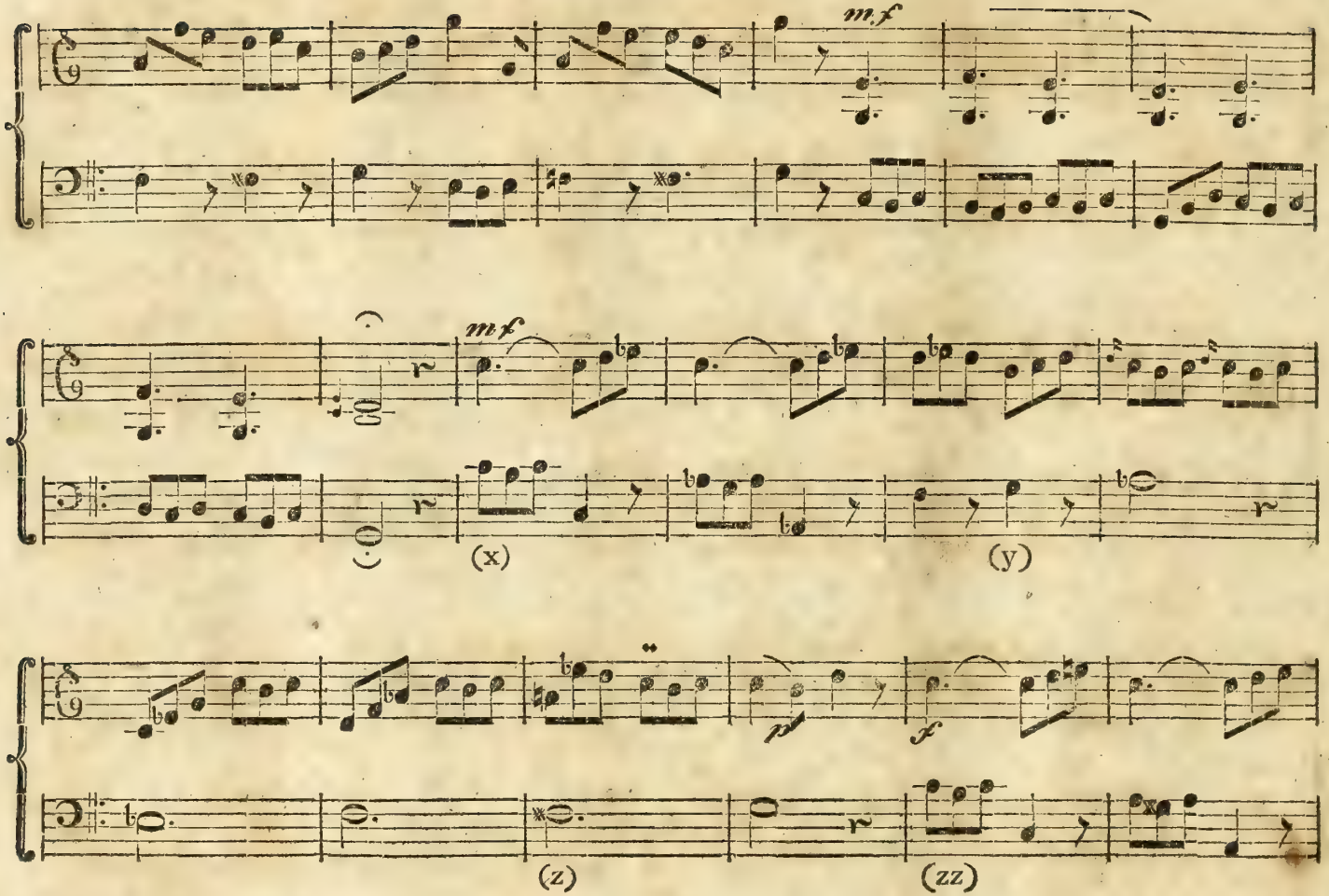


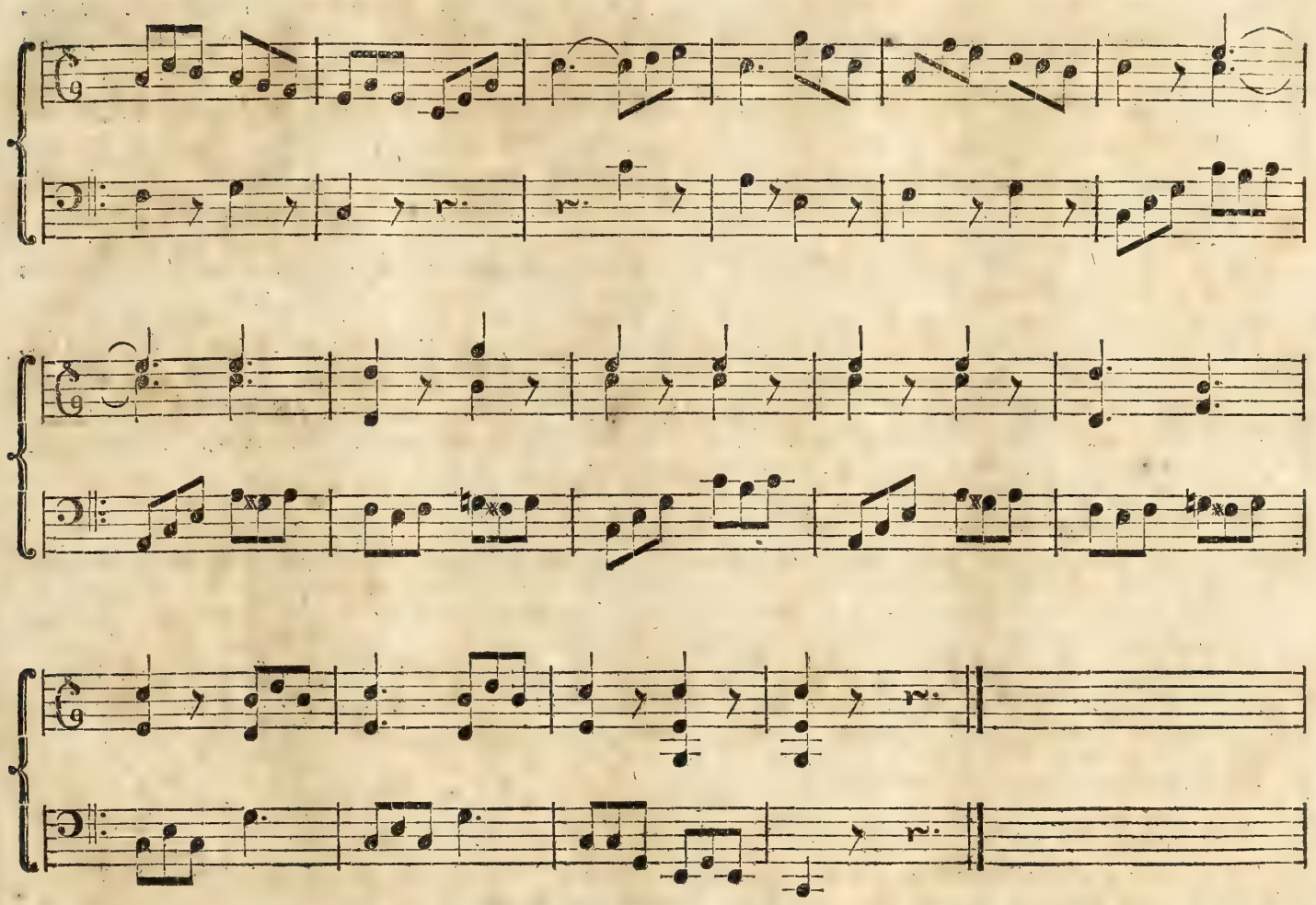

(p)
(q)
bis
(r)
(s)


(t)
(t)
volti subito.


p
f
dolce.


(u)
(v)
p
f
volti subito.


mf
mf
(x)
(y)
(z)
(zz)



Anmerkungen. Bey (p) thut die 6 ohne die 5 besser. Bey dieser Gelegenheit muß ich wieder etwas erinnern, was schon in der Clavier-Schule geschehen ist: nämlich die Sexten und Terzen als angenehme Intervalle verdoppelt man gerne, zumal die kleinen. Die Großen haben mehr Schärfe, daher fallen sie dem Ohre beschwerlich wenn man sie verdoppelt.

Bey (q) ist wieder der Fall der im vorigen Beyspiele in (m) war; nämlich man greift besser die $\frac{7}{3}$ als den puren Hauptaccord.

Diese Harmonie giebt zur folgenden Note C $\frac{7}{2}$. Hier muß ich erinnern: wenn die 7 außen liegt, so resolvirt man diese Harmonie aufwärts in den Hauptaccord; liegt aber die 4 oder die Secunde außen, so resolviret man herunter. Doch ist es die beste Lage, wenn die Septime außen ist. Denn die beyden andern Lagen, wo nämlich 4 oder 2 außen sind, gehören eigentlich der $\frac{2}{4}$ zu.

Die fünf Noten bey (r) gehen als eine Einleitungsklausel ohne Accompagnement durch. Und so wird es mehrentheils bey allen dergleichen Klauseln gehalten.

Bey (s) steigt die Quarte nicht hinauf. Sie hat also den Hauptaccord.

Bey (t) habe ich beziffert, weil ich nicht vermuthe, daß jeder diesen Gang errathen könnte. Man schlägt hier mit der rechten Hand auf den Werth der Pause an, und die Harmonie wird zur folgenden Baßnote gerechnet. Wer aber Fertigkeit genug hat, die Oberstimme mit zu übersehen, der würde ihn freylich treffen. Doch: „die Starken bedürfen des Arztes nicht ꝛc.

Bey dem Worte dolce (sanft, angenehm) geht die Melodie ohne alle Vorbereitung in die Quarta modi F. Dieses erkennet man aus den drey Baßnoten F, A, C, welche den Hauptaccord in F machen.

Bey (u) ist eine Sextenbegleitung.

Bey (v) die Septimenharmonie. Das folgende gehet alles regelmäßig.

Bey (x) siehet man in der Oberstimme b E, dieses entdeckt die kleine Terz; die Melodie ist also in die weiche Tonart übergegangen. Der Takt nach (x) hat im Basse b A, dieses müßte nach der Regel mit der Sexte begleitet werden; allein hier fordert die Melodie den Hauptaccord, und man verdoppelt hier gewöhnlich die Terz und läßt die Oktave weg, und nimmt nur die Quinte zu den beyden Terzen, wie schon mehrmal erinnert.

Bey (y) begleitet man die Baßnote G, und das folgende As, in der geraden Bewegung mit zwey Hauptaccorden, doch so: daß die Terz beym G Accord außen sey, und beym zweyten Accord As die Terz C doppelt nebst der Quinte genommen werde.

Bey (z) ist die kleinste Septimenharmonie richtiger als $\frac{6}{5}$.

Bey (zz) fällt das Thema wieder ins Dur.

§. 13.

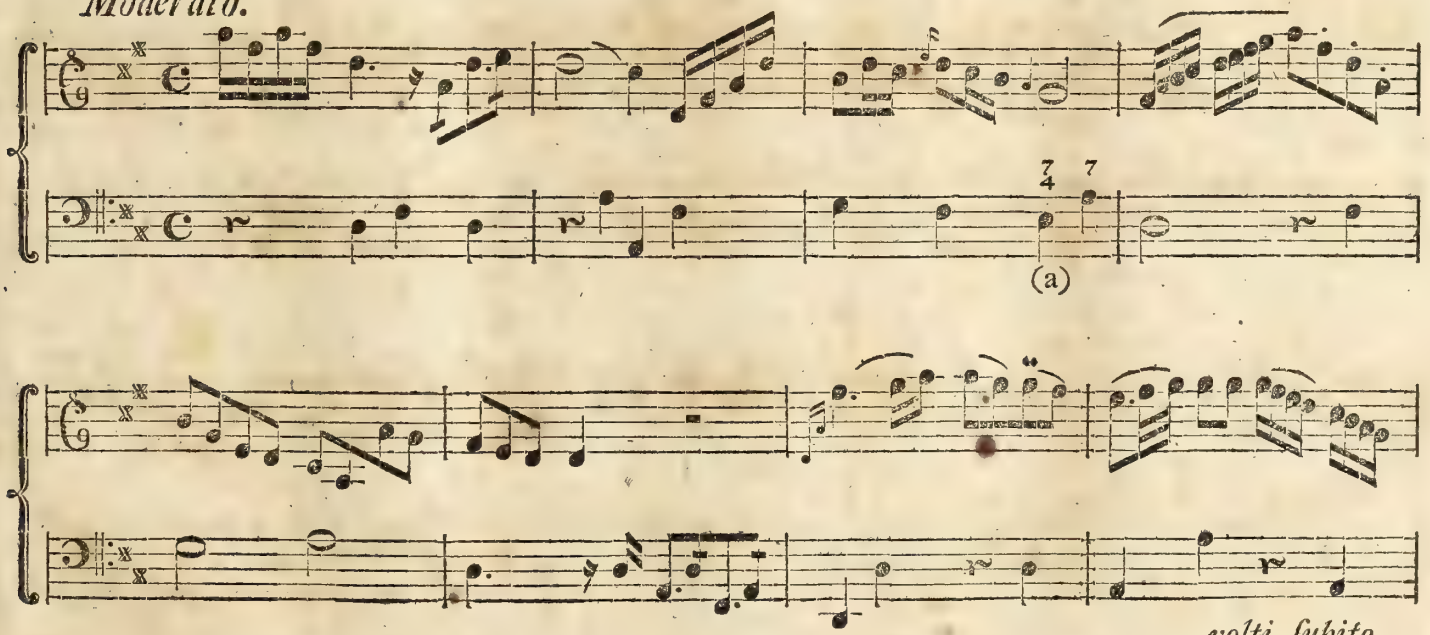
Wir hätten nun bey dieser Sonate alle Erinnerungen beygebracht, die nöthig zu seyn schienen: dieserwegen werden meine Leser ersuchet, diese Sonate samt denen Anmerkungen fleißig zu studieren, damit sie sich bey ähnlichen Fällen

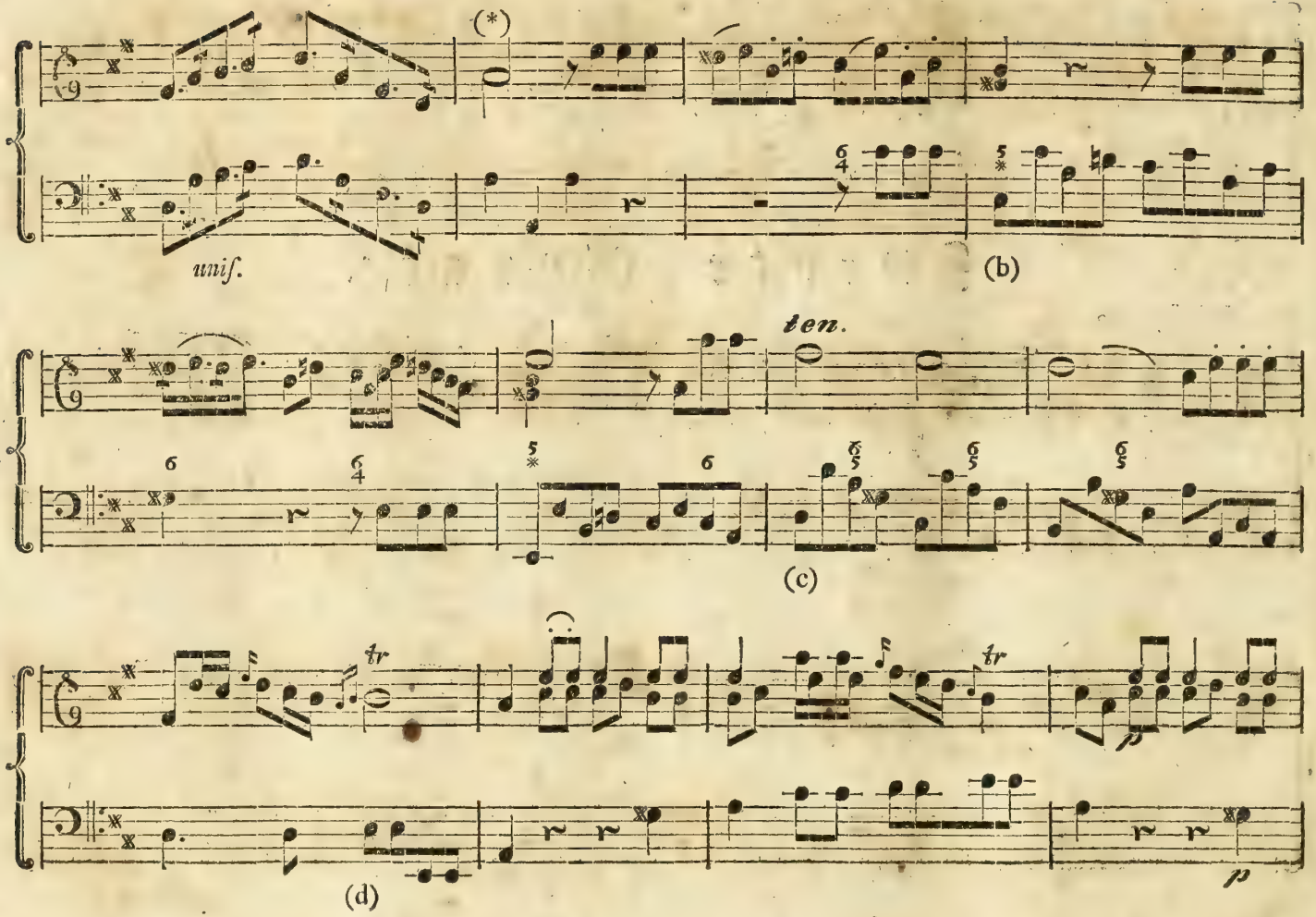
Fällen zurechte finden können. Ich werde mich in der Folge darauf berufen. Kommen unbekannte Gänge vor, die sich nicht unter die Regel des natürlichen Accompagnements schmiegen wollen, so werde ich mich der Bezifferung bedienen; doch werde ich, wenn die ähnlichen Stellen wieder vorkommen, solche weglassen, um die Aufmerksamkeit des Lesers zu schärfen, und ihn auf alle Fälle vorzubereiten.

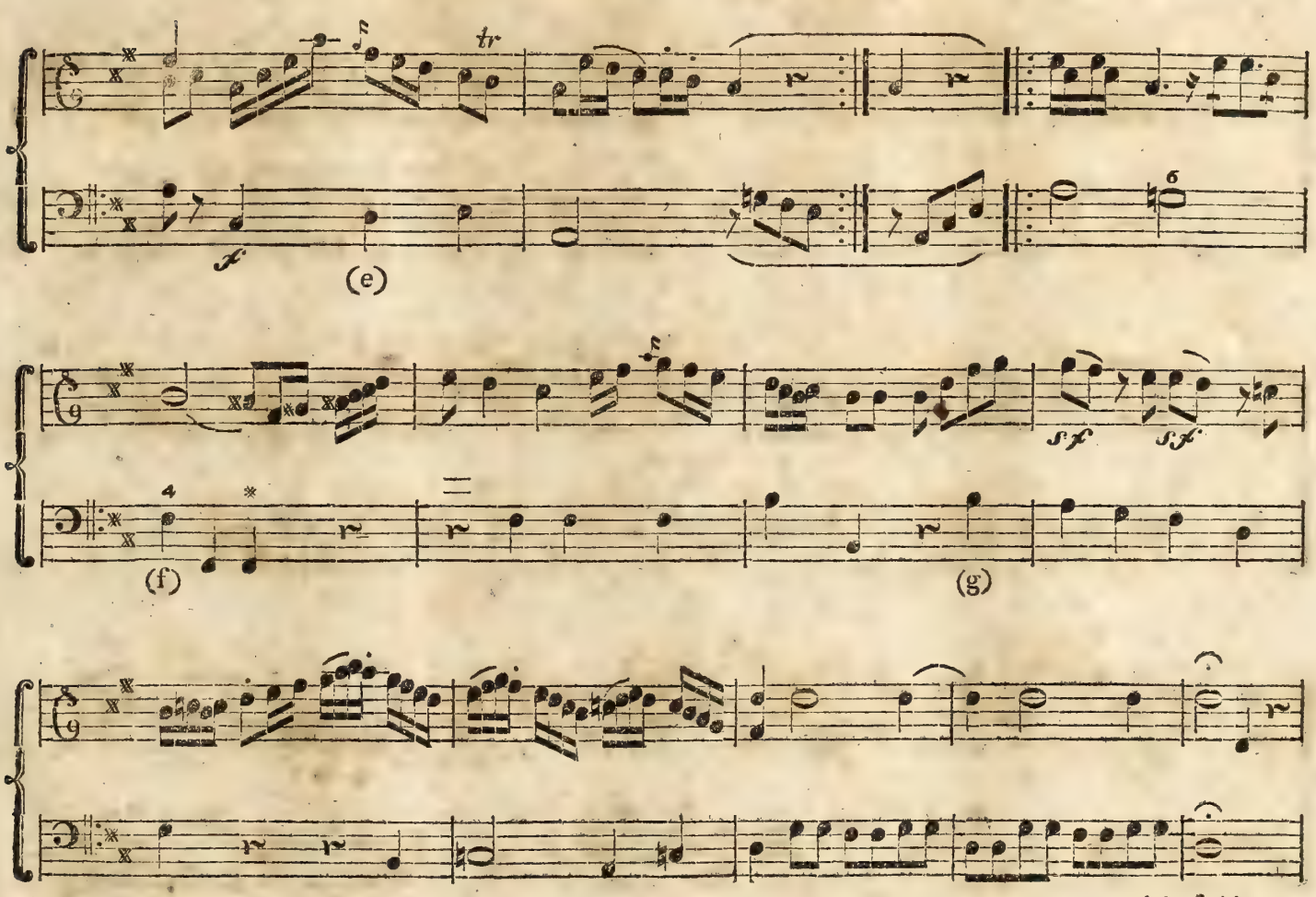
Wir schreiten also weiter:

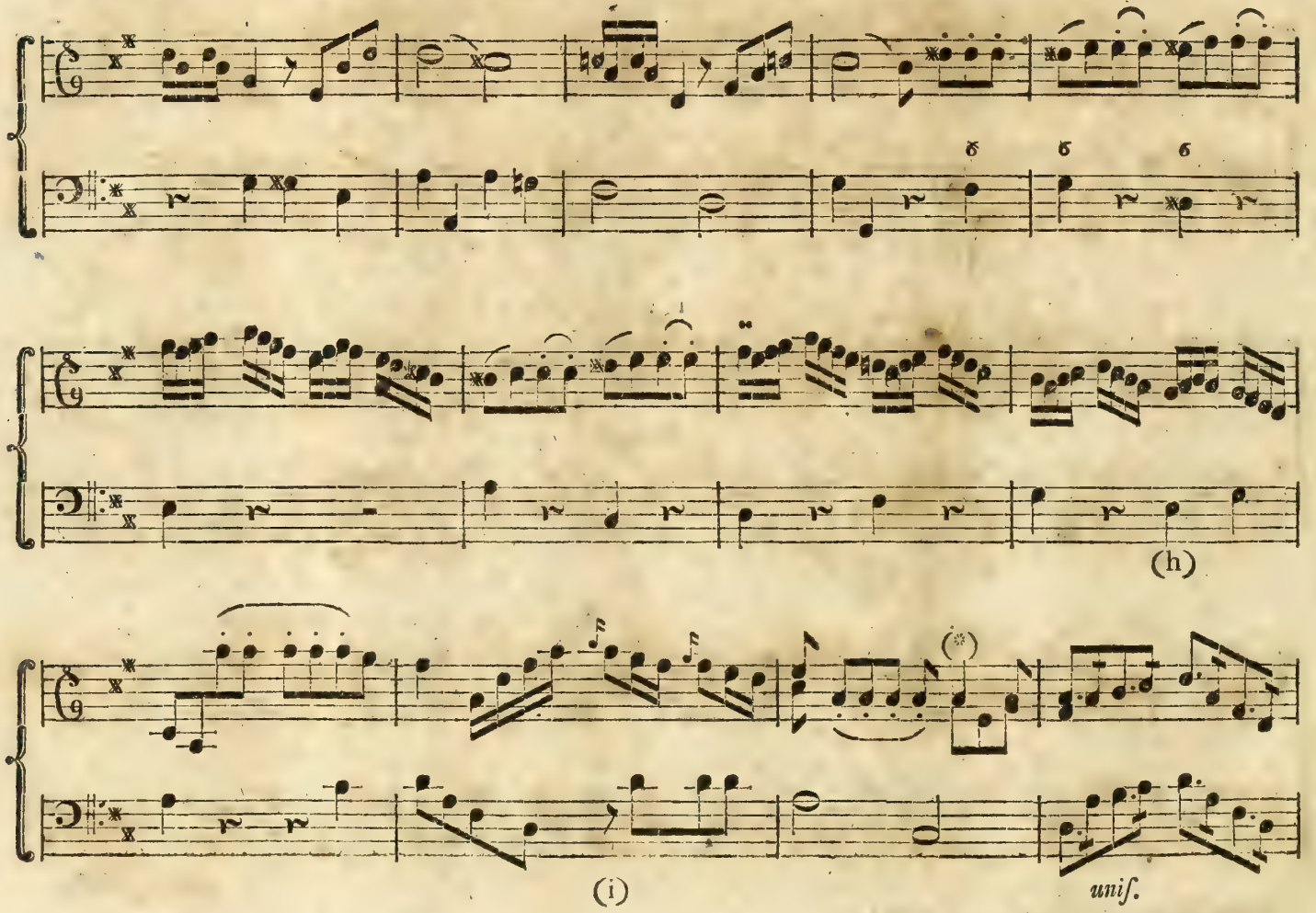
Zweyte Sonate.

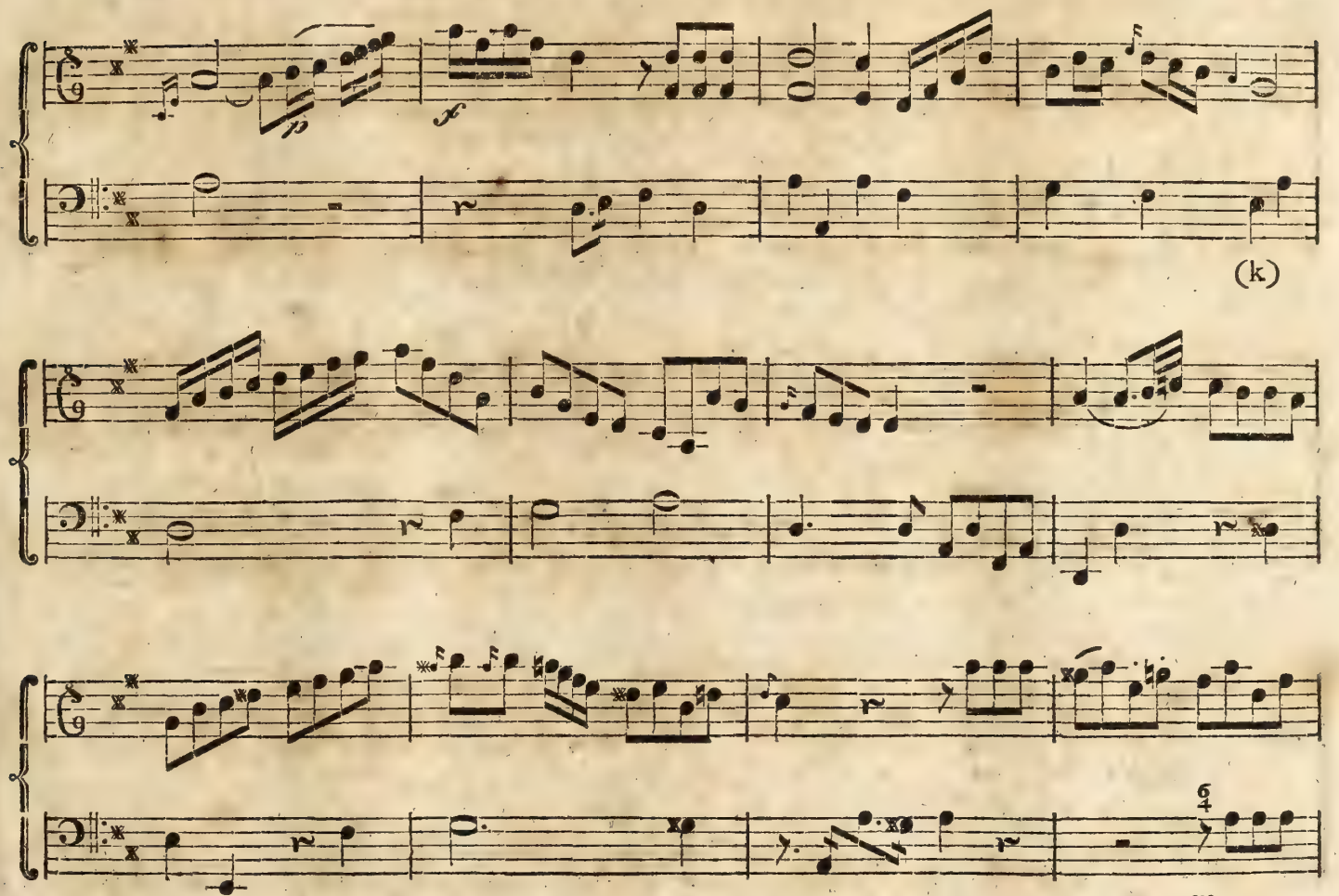
Moderato.

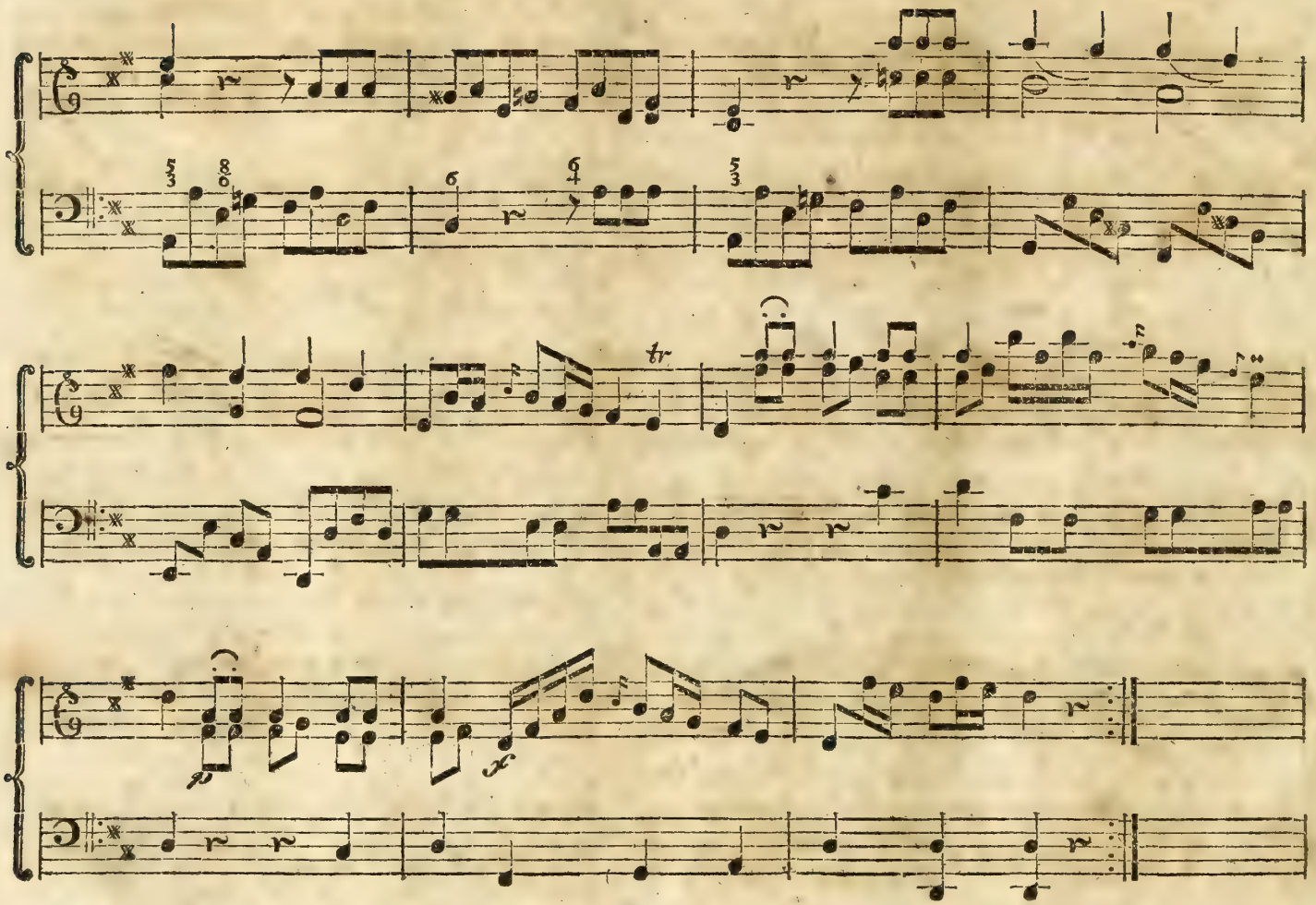



(*)
unis.
(b)
ten.
(c)
tr
tr
p
p
(d)


tr
(e)
(f)
(g)
volti subito.


(h)
(i)
unif.


(k)
(l)



Anmer-

Anmerkungen. Bey (a) ist $\frac{7}{4}$. Die Quinte ist die dritte Stimme; man verdoppelt bey der vorhergehenden Sextenharmonie die Terz, die dann bey der folgenden $\frac{7}{4}$ zur Quarte wird; und diese wird in der äußersten Stimme nothwendig bey dieser Harmonie erfordert. In einer andern Lage will dem Ohre sonst diese Harmonie nicht recht behagen.

Bey (*) bedeutet der doppelte Stiel an der Violinnote A, daß nebst dem A auf der leeren Saite auch A mit dem vierten Finger auf der D Saite soll angestrichen werden.

Bey (b) ist eine Nachahmung. Bey diesen Künsteleyen muß die Harmonie öfters großen Zwang leiden. Ich habe diese Stellen beziffert. Diese Nachahmungen, wenn sie mit Ueberlegung angebracht sind und die Harmonie nicht ganz vor den Kopf stoßen, erhalten die Aufmerksamkeit des Zuhörers, und putzen ein musikalisches Stück.

Bey (c) ist eine Reihe von $\frac{6}{5}$. Das Kennzeichen dieses Ganges ist: wenn die erste Baßnote den Hauptaccord hat, darauf eine Terz fällt, dann eine Secunde steiget, wieder eine Terz fällt, und eine Secunde steiget, u. s. w. so hat die gefallene Terz allemal $\frac{6}{5}$. Die vierte Note bey diesem Beyspiele ist nur eine Ausfüllungs- oder durchgehende Note, und schadet der Regel nicht.

Bey (d) nimmt man 4 3 statt $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$.

Bey (e) nimmt man zu beyden Baßnoten D und E den Hauptaccord.

Bey (f) ist ein harmonischer Schleichweg: die vorhergehende Note hat $\frac{4}{3}$; hiezu gehöret, wie bekannt, die 6. Diese nimmt man am besten in der obern Stimme. Nun bleibt der ganze Griff über Fis liegen, und müßte beziffert so, $\frac{7}{3}$, stehen. Da aber der Griff schon lieget, so sind =, als das mathematische Signum aequalitatis, leichter zu übersehen. Die Septime bleibt bey der Resolution liegen und die Quarte allein wird in die Terz aufgelöst. Nähme man in diesem Falle 4 *, so wäre auch nichts verdorben.

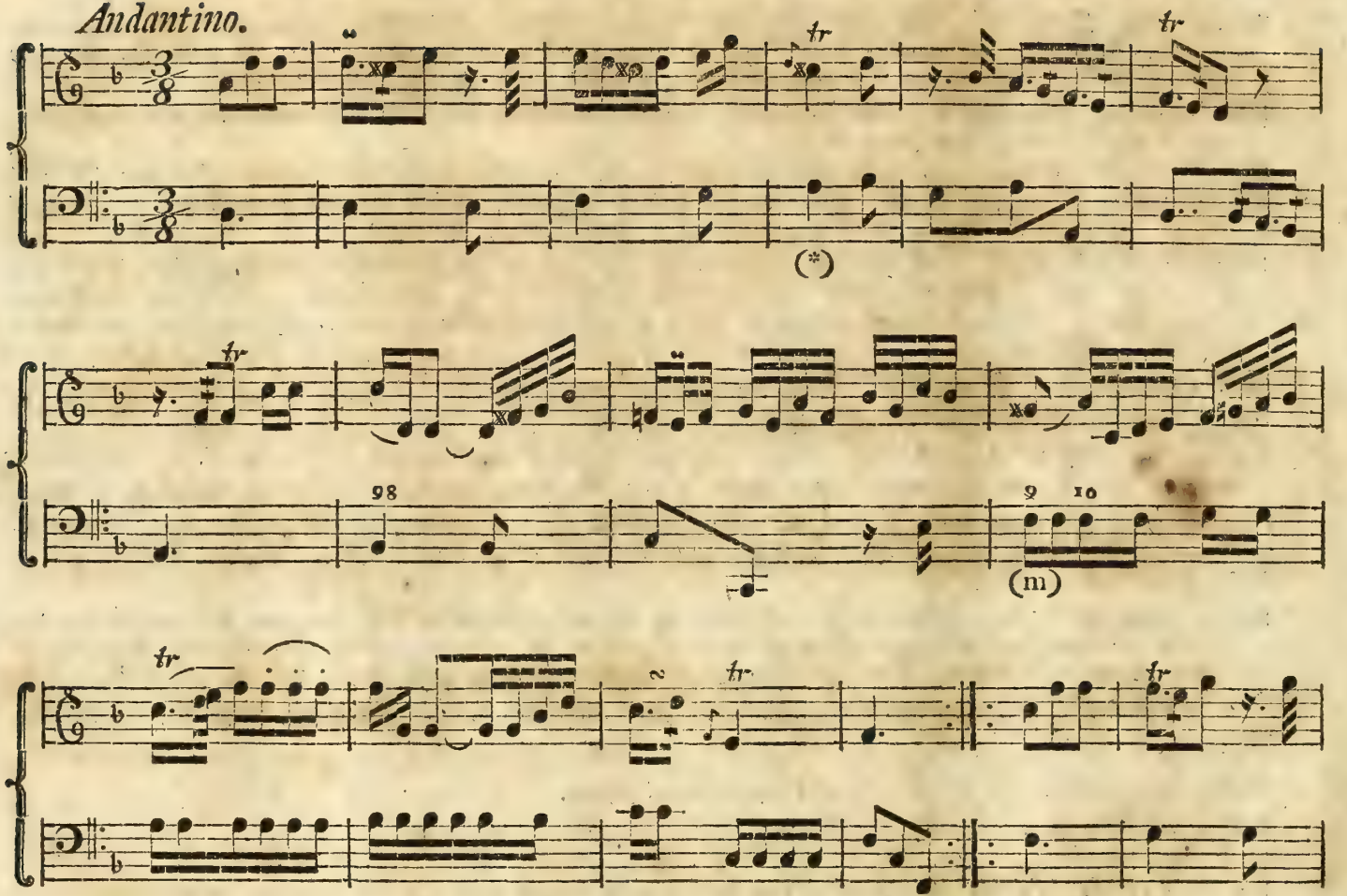
Bey (g) kommen vier Sexten in einer Reihe; daß die Sexte bey dieser Gelegenheit außen seyn muß, und nur die Terz bey sich hat, wissen wir aus der Clavier-Schule. Es muß die kleine Terz seyn, weil hier die Melodie die Wendung ins G, als die Quarta modi macht. Wenn man einmal im Gleise ist, so kann man nicht irren. Ueber der vierten Baßnote D kann man die $\frac{\flat 7}{3}$ statt den Hauptaccord nehmen, welches die Wendung in Quarta modi besser bestimmt, wie der bloße Accord.

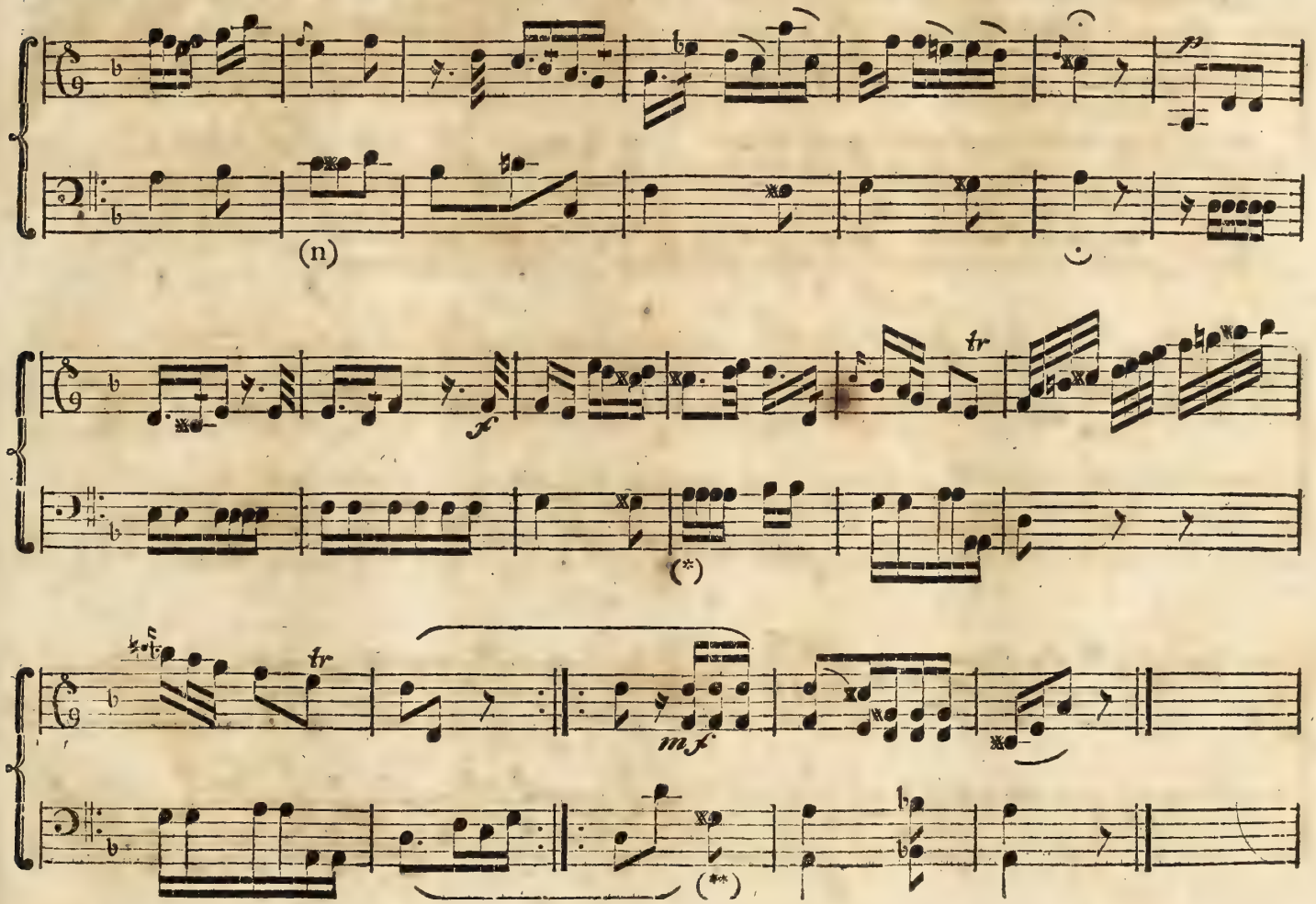
Bey (h) ist der Accord, statt $\frac{4}{3}$, die sonst auf Secunda modi gehöret.

Bey (i) schlägt man den Accord über der Achtelpause vor.

(k) Ist der Stelle bey (a) ähnlich. Nun gehts regelmäßig fort.

Bey (l) ist die ähnliche Stelle von (b), und ist zum Ueberfluß auch beziffert.


Andantino.
tr
tr
(*)
tr
98
9
10
(m)
tr
tr
tr



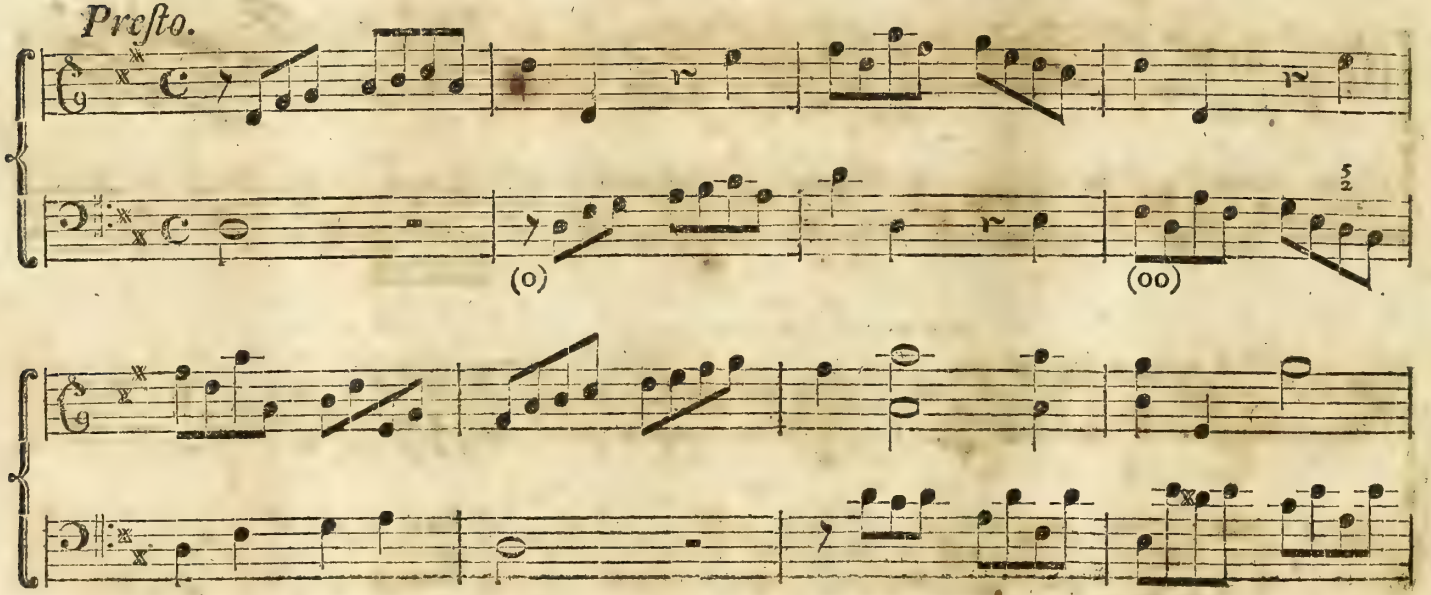
Anmer-

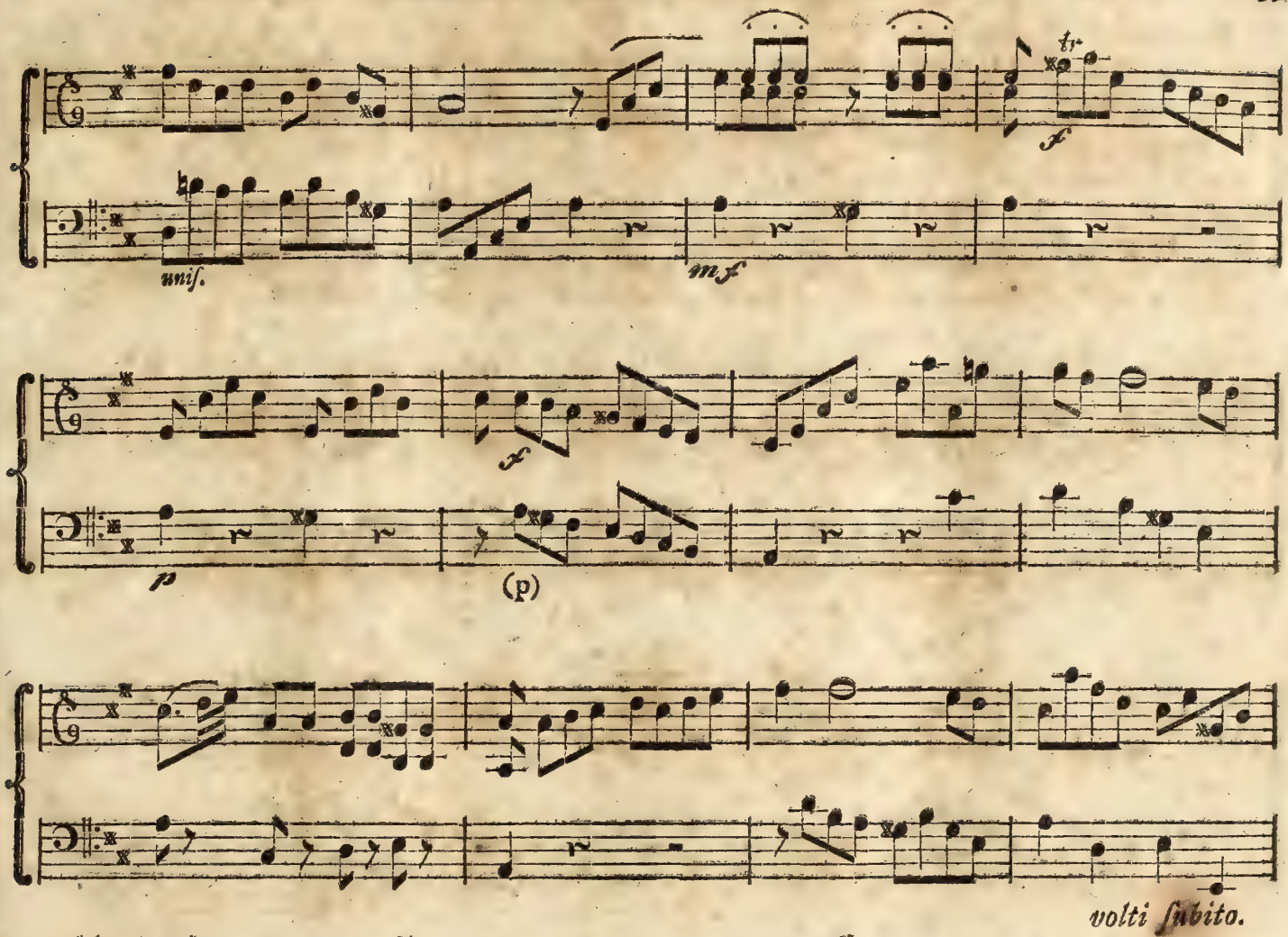
Anmerkungen. Bey dem vierten Takte des Andantino (*) will die Baßnote A 4 3 haben, weil, wenn man sogleich den Duraccord, der auf Quinta modi gehöret, nähme, der Vorschlag D in diesen langsamen Zeitmaaße zu sehr dissoniren würde: die 3 muß außen seyn, und beym Accord B die Terz verdoppelt werden: wie schon mehrmals bey ähnlichen Fällen erinnert worden, und noch wird erinnert werden; weil ich aus der Erfahrung weis, daß wider diese Stellen insgemein verstoßen wird.

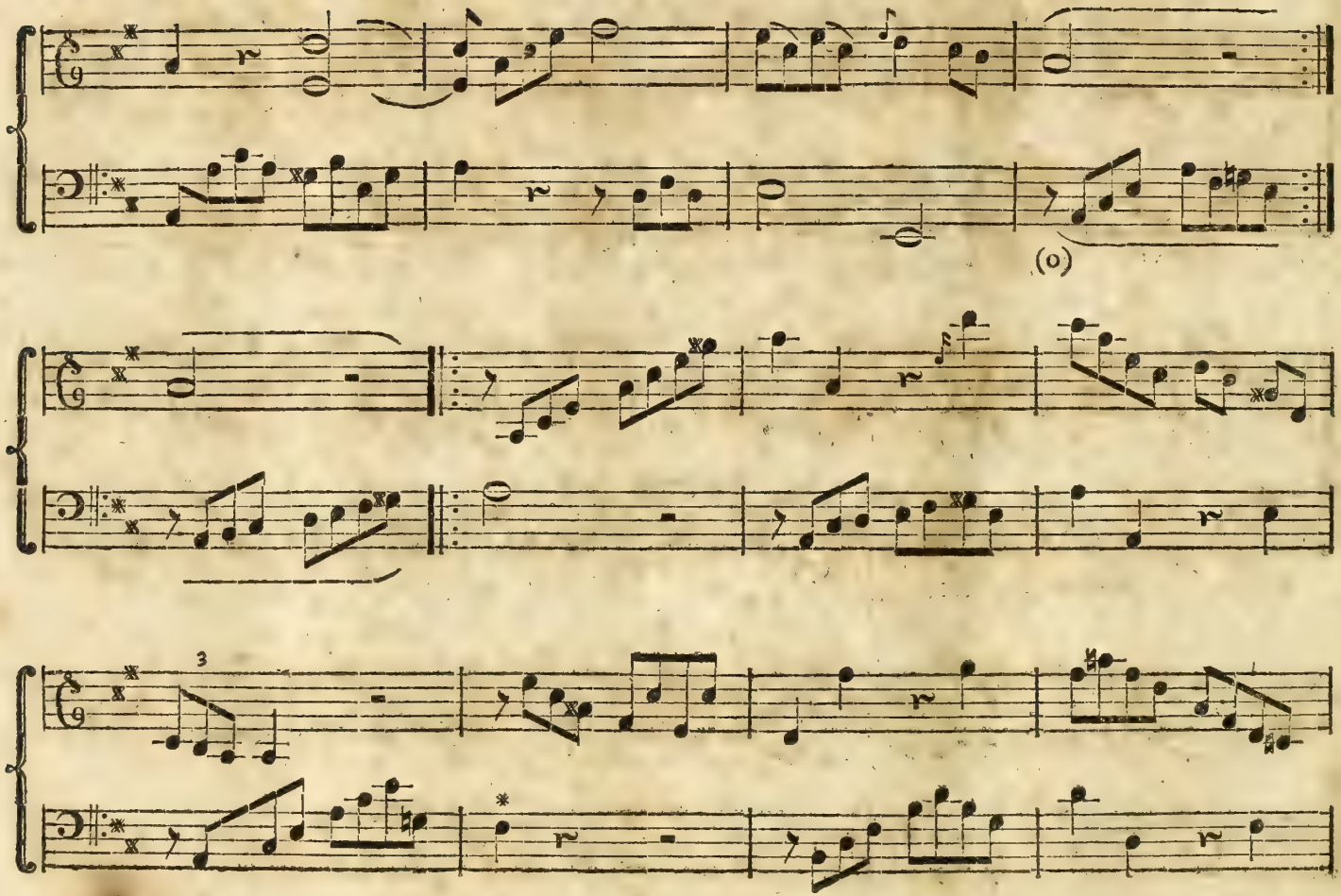
Bey (m) ist eine Stelle, die verschiedentlich beziffert wird. Manche beziffern sie $\frac{7}{5}\ \frac{3}{-}$. Ich glaube aber, daß es eigentlicher so zu beziffern sey: 9 10, nämlich mit der großen None, die über sich in die Decime auflöst. Es wird an seinem Orte mehr von dieser Harmonie gesagt werden.

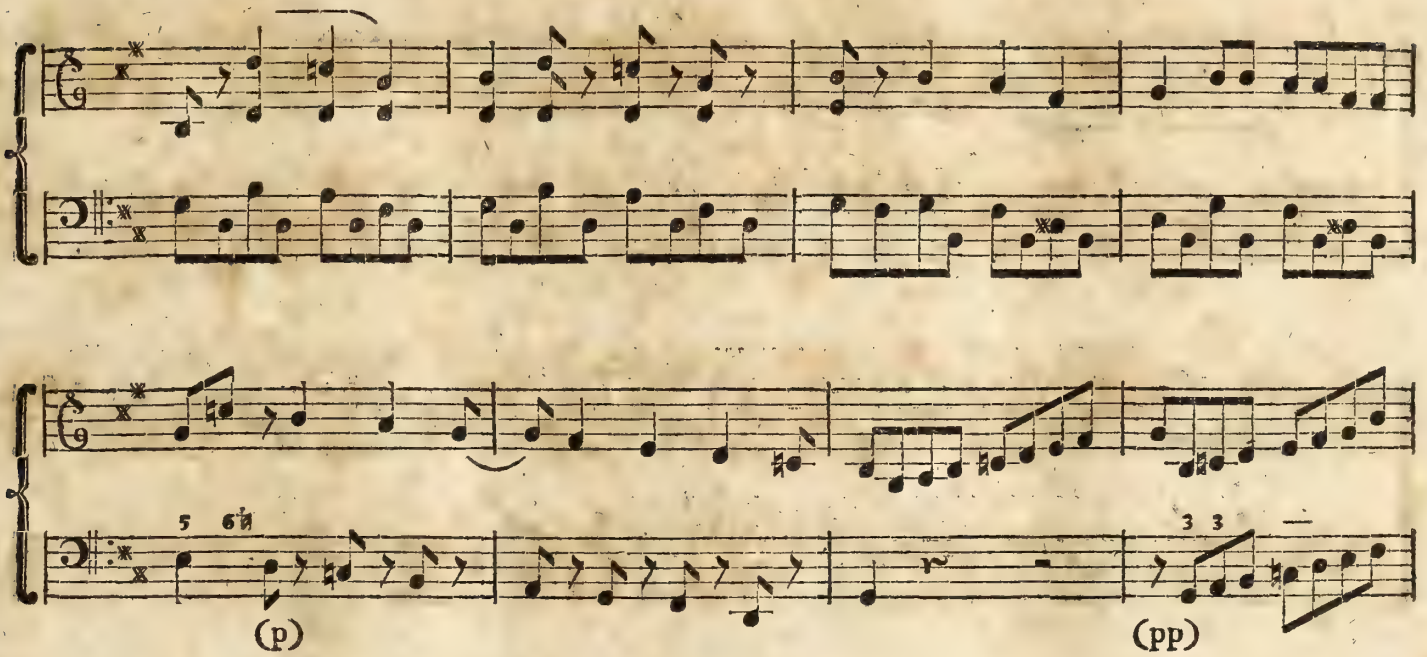
Bey (n) ist der ähnliche Fall von (*), nur mit dem Unterschiede, daß Cis drauf folget, welches $\frac{6}{5}$ hat.

Bey (**) gehöret auf die Note Gis, als die erhöhte Quarta modi, die kleinste Septimenharmonie.

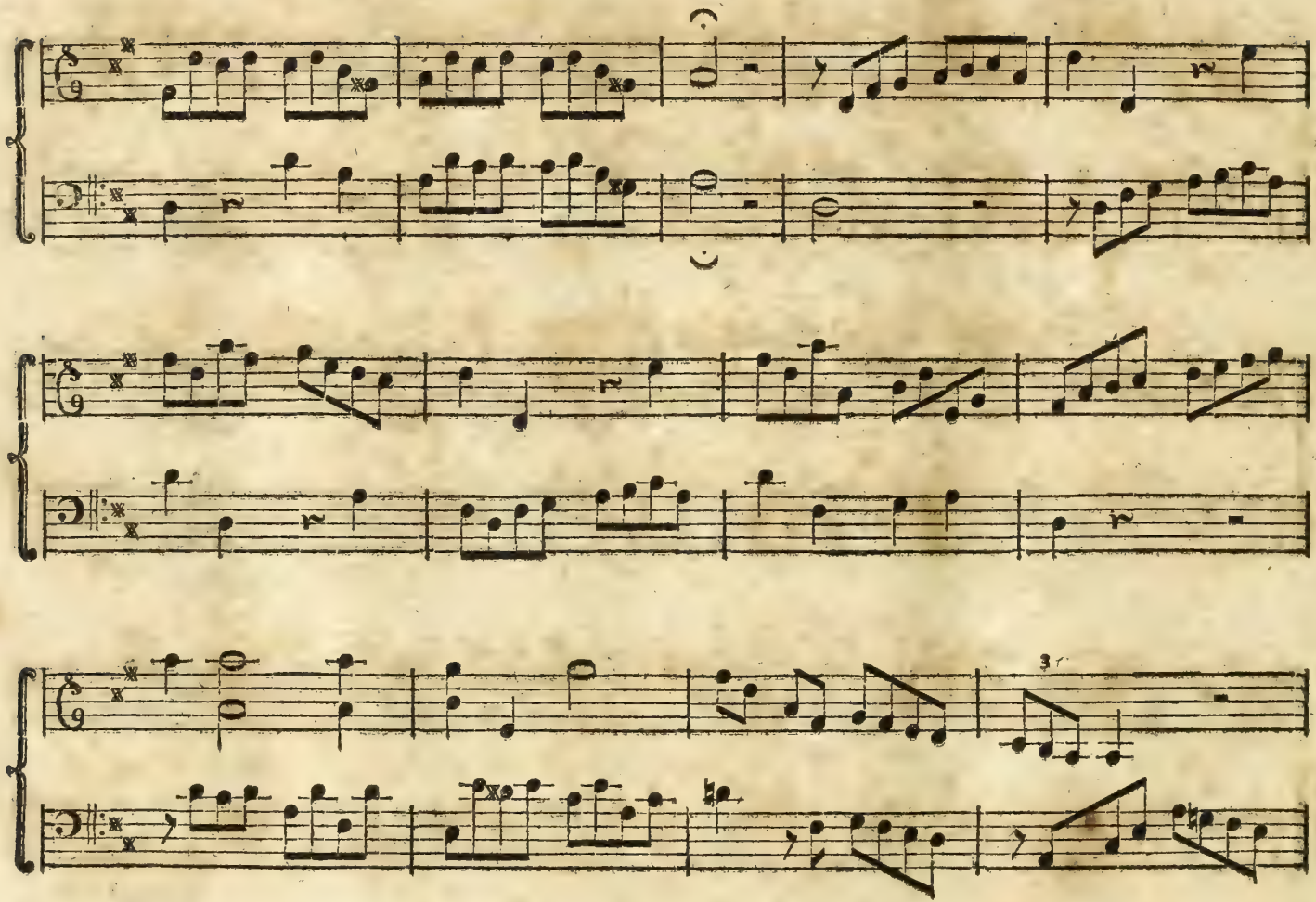


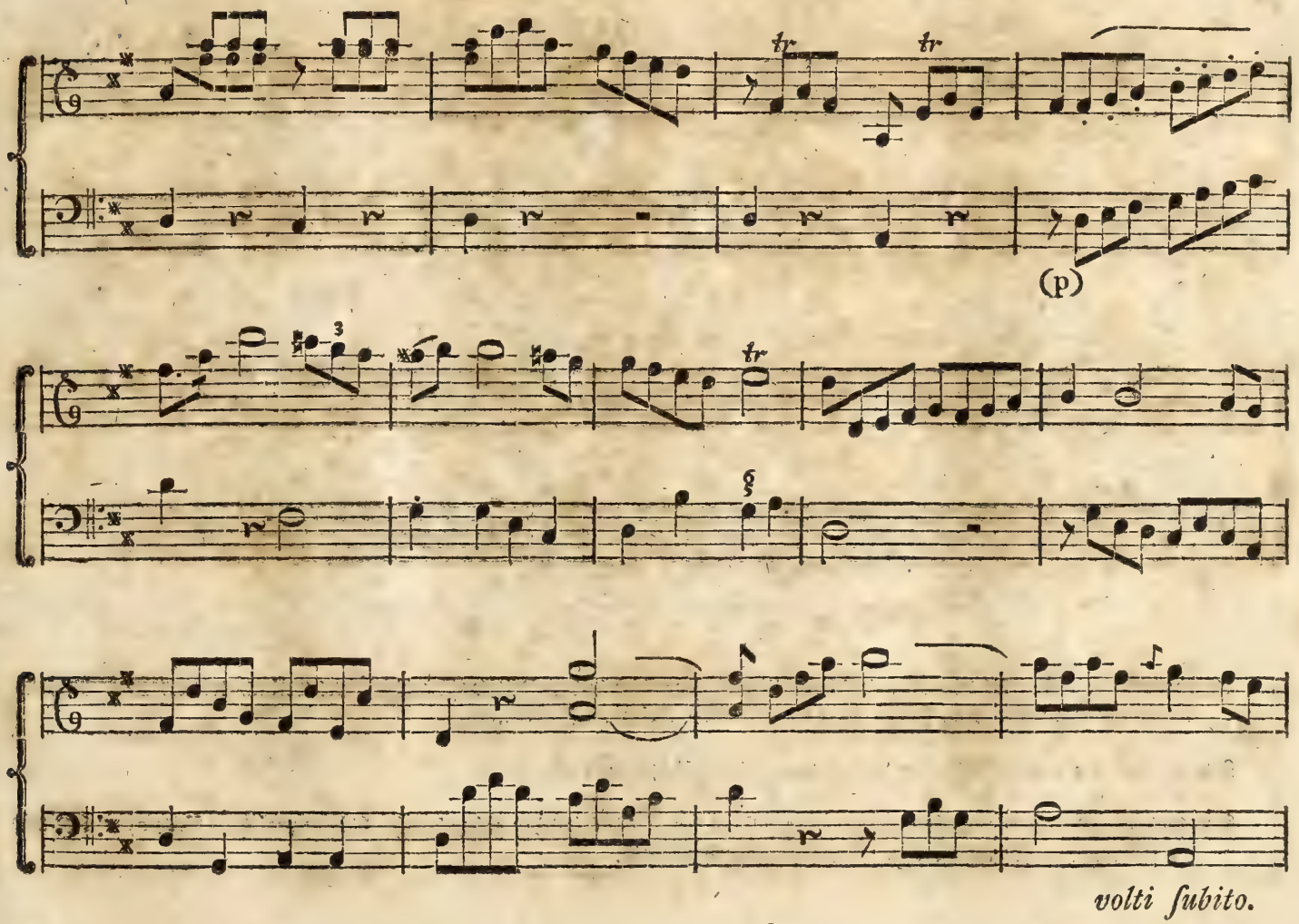

tr
f
unis.
mf
f
p
(p)
volti subito.

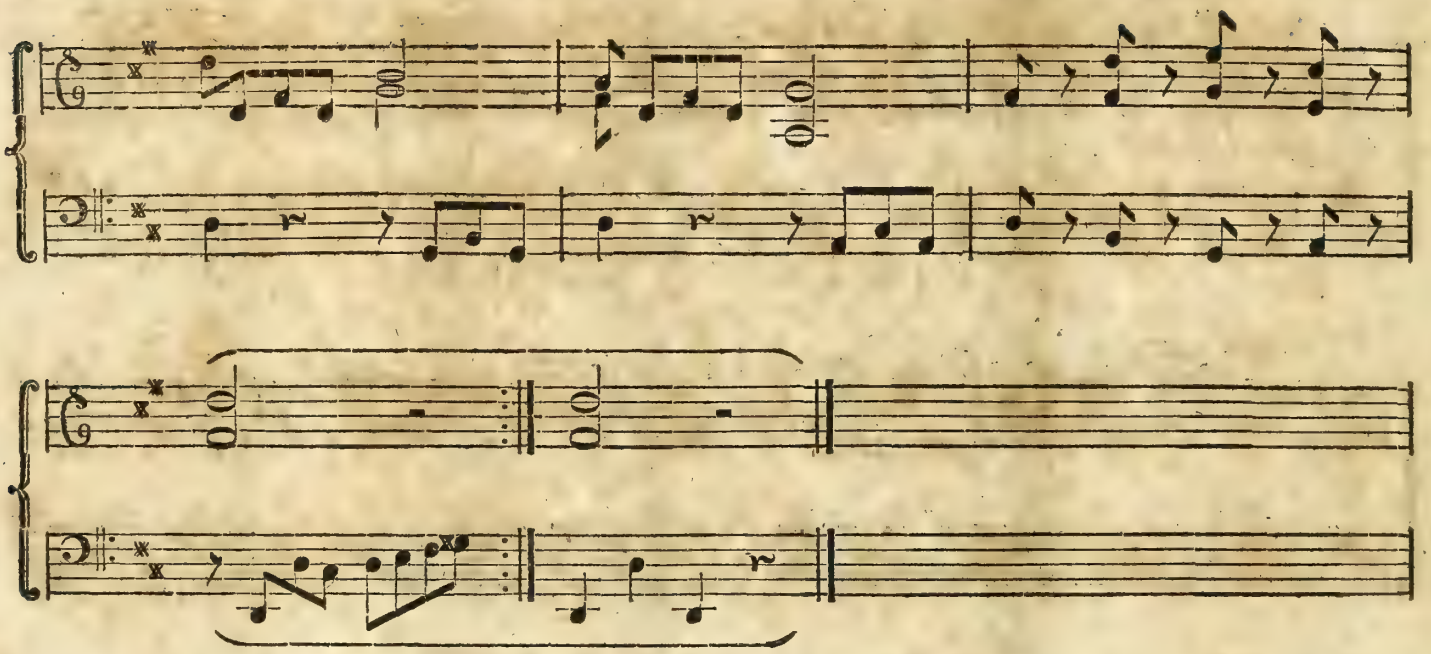

(o)
3



volti subito.




tr
tr
(p)
3
tr
volti subito.



Anmerkungen. Die Achtel müssen in diesem Presto ohngefähr in dem Zeitmaaße ausgeführet werden, wie die Sechzehntheile im Allegretto; daher wird auch meistens nur halbe Taktweise begleitet.

Bey (o) und den ähnlichen Stellen schlägt man auf der Achtelpause vor.

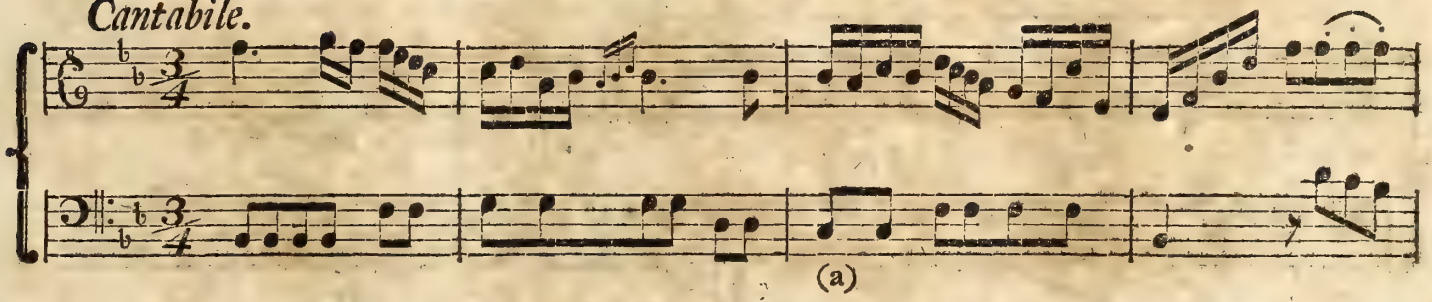
Bey (oo) schlägt man wie gewöhnlich zur Note Fis die $\frac{6}{3}$ an; die folgenden gehen durch, bis zur vorletzten Note e, welche mit $\frac{5}{2}$, als der Vorausnahme der $\frac{6}{3}$, zur letzten Note beziffert ist.

Bey (p) nimmt man nur einfache Terzen; man pfleget etliche über den Baß zu schreiben, und darauf — zu machen, welches so viel sagen will: man soll fortfahren einzelne Terzen zu begleiten, bis die Oberstimme wieder davon abgehet.

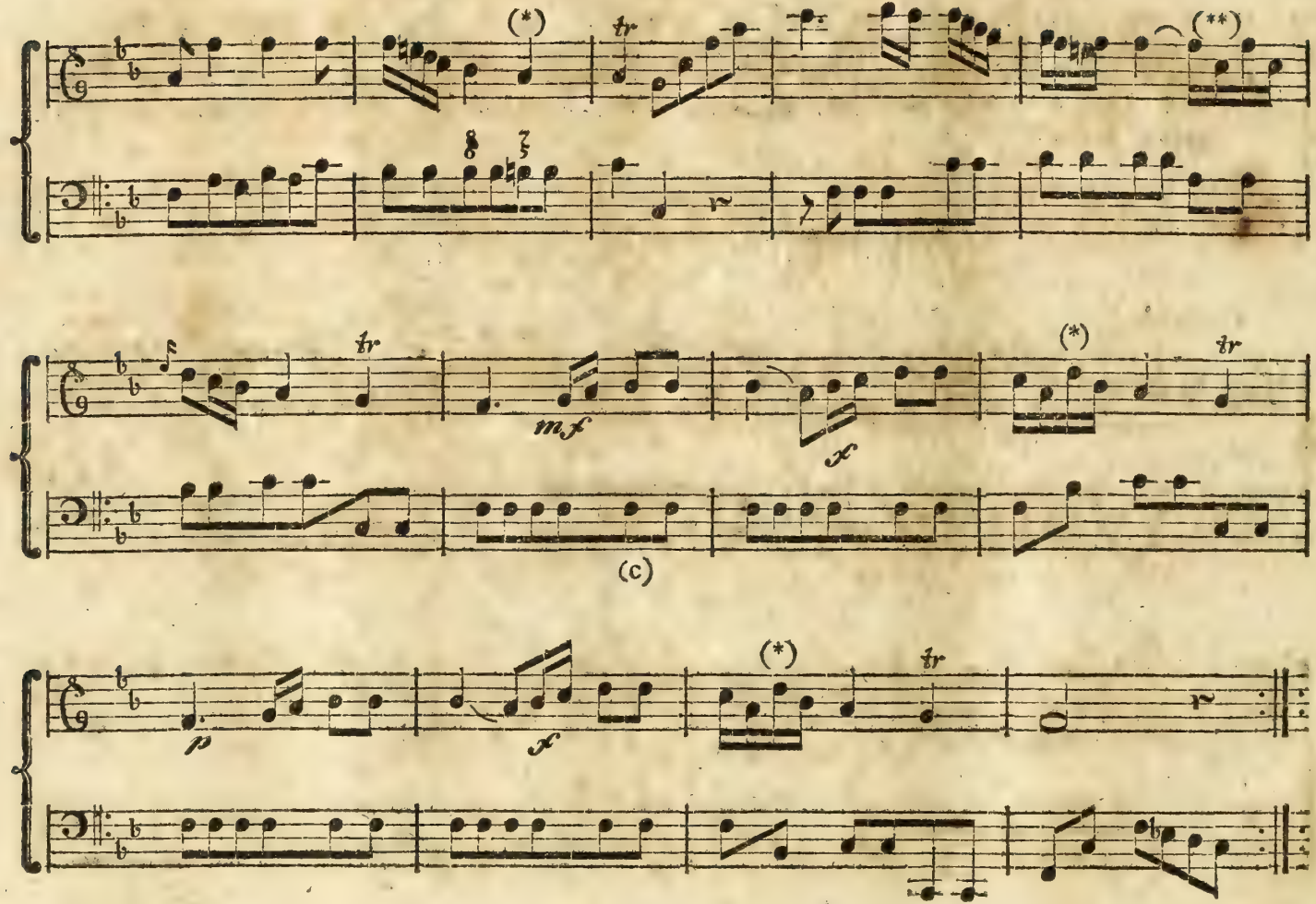
(pp) Sonst ist nichts besonders bey diesem Beyspiele zu erinnern: als daß ich einen laufenden Baß gewählet habe, um die linke Hand, die insgemein bey den Trommelbässen, welche in den meisten Sinfonien vorkommen, steif wird, in Aktivität zu setzen. Weiter! —

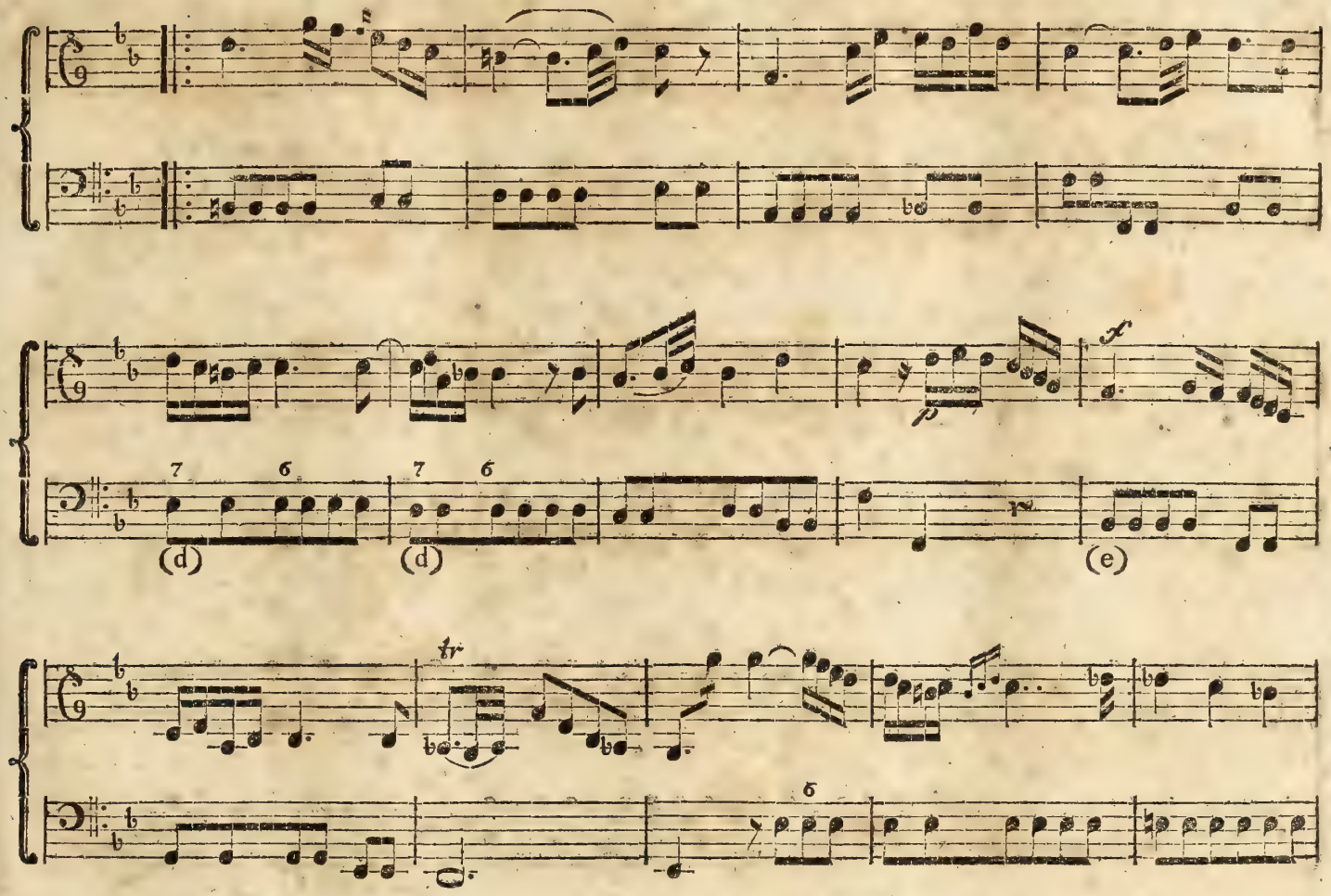
Dritte Sonate.

Cantabile.

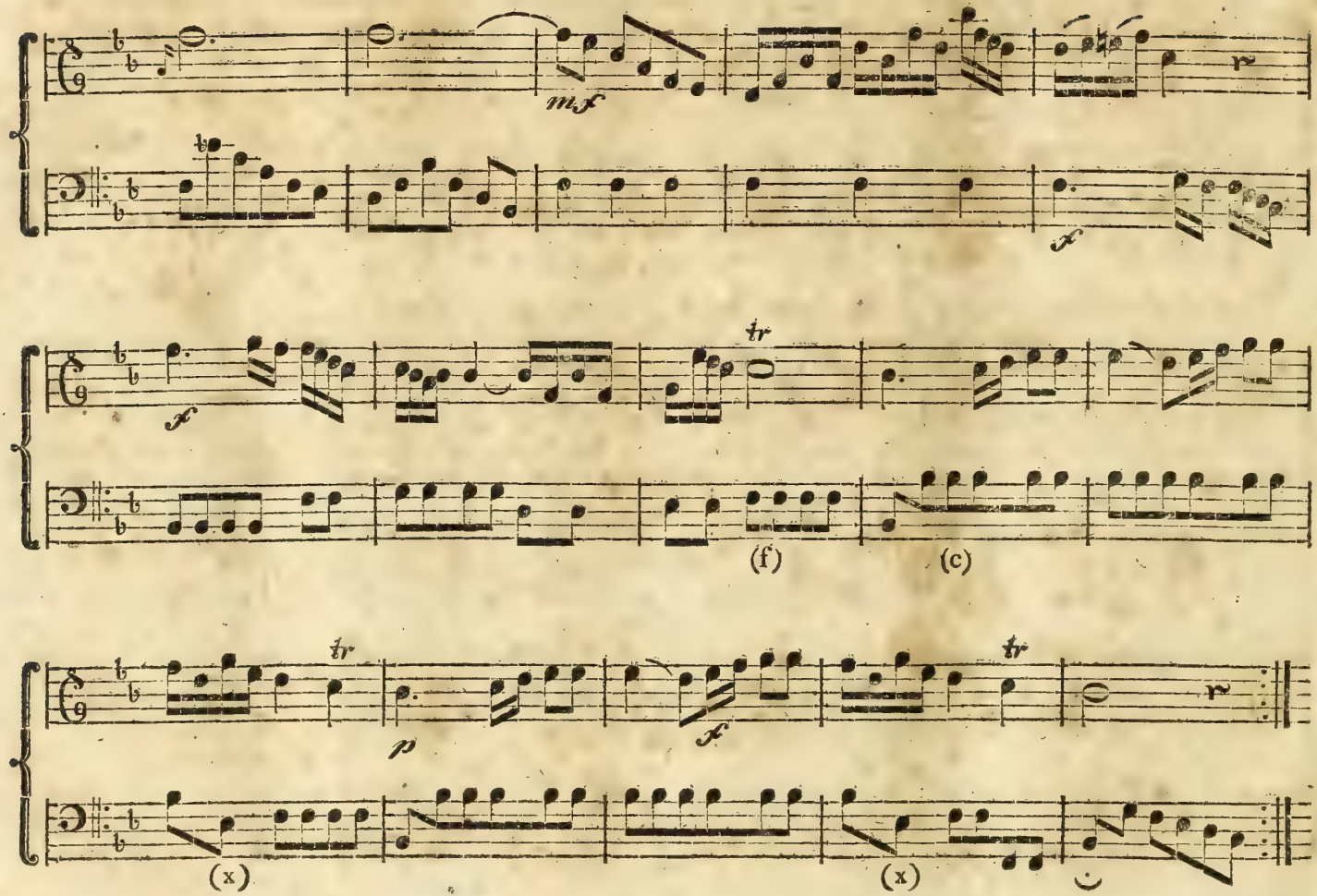


volti subito.


(*)
tr
(**)
mf
f
(*)
tr
(c)
p
f
(*)
tr



volti subito.



Anmer-

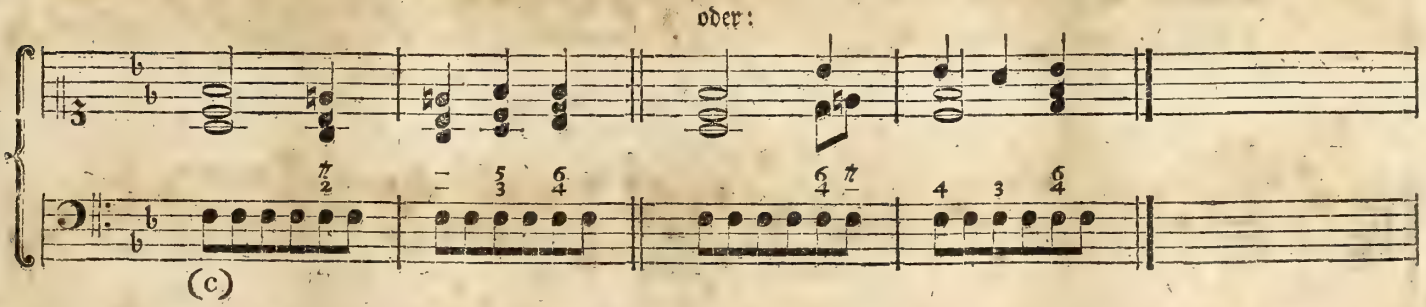
Anmerkungen. Bey (a) ist im Basse von C zu F eine Quintenfortschreitung. Diese Stellen haben insgemein eine Septimenbegleitung. In diesem Falle thut man am besten man nimmt nur die bloße 3 zur Septime: will man aber, wie einige verlangen, absolut dreystimmig begleiten, so kann man einmal die Octav, das anderemal die Terz zur 7 nehmen.

Bey (b) nimmt man lieber zu den vorhergehenden beyden Noten B, die 6, wie den Hauptaccord, weil es besser in die Tonart G moll einleitet, davon das gleich darauf folgende ♯F das Kennzeichen ist. Was das **Semitonium modi** für eine Begleitung habe, wissen wir. Hier ist noch zu merken, daß öfters die $\frac{6}{5}$, so eigentlich aufs **Semitonium modi** gehöret, statt in dem folgenden Griffe zu resolviren, liegen bleibt und zur $\frac{4}{2}$ wird, wie hier zu sehen. Wenn der Baß beziffert ist, so wird es am besten mit = angedeutet. Wenn die Melodie über dem Basse stehet, so hat der Accompagniste gut machen: außerdem aber läßt es sichs nicht allemal errathen.

Bey (*) ist eine Anmerkung für die Violine, wo man bey A in die ganze Applicatur gehet.

Bey (**) geht man bey der Note C in die halbe: und bleibt bis zu Ende des ersten Theils darinnen.

Bey (c) ist eine Stelle, die, zumal in Sinfonien, sehr oft vorkommt. Um diese unbeziffert zu treffen, muß man schon ziemliche Fertigkeit und ein reges aufmerksames Ohr haben. Der Gemeinnützigkeit wegen wollen wir die Stelle hier aussetzen.



Dieses letztere Beyspiel ist allerdings der Melodie angemessener wie das erste, doch ist jenes allgemeiner. Wir werden in der Folge mehr davon beybringen.

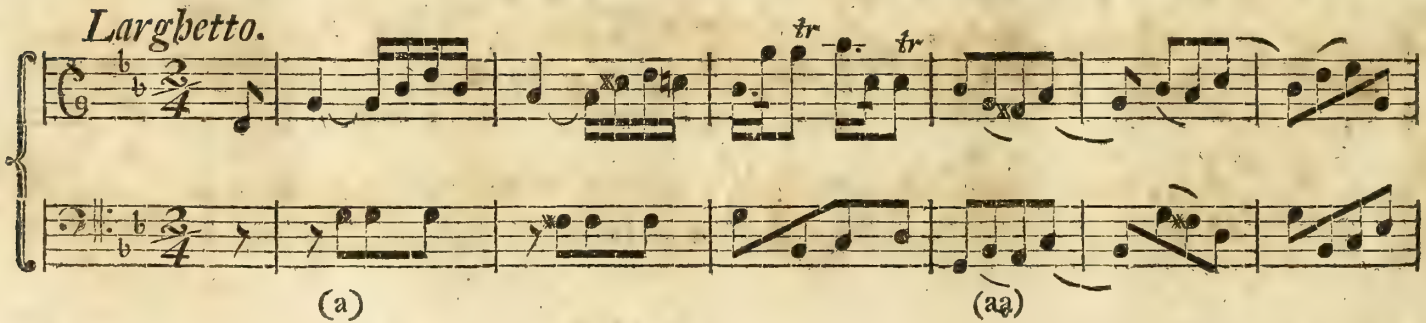
Die bey (x) vorkommenden Stellen sollten als die steigende Quarta modi $\frac{6}{5}$ haben; allein sie gehen vor dem Schlusse her, und in diesem Falle haben sie nur die Sextenharmonie.

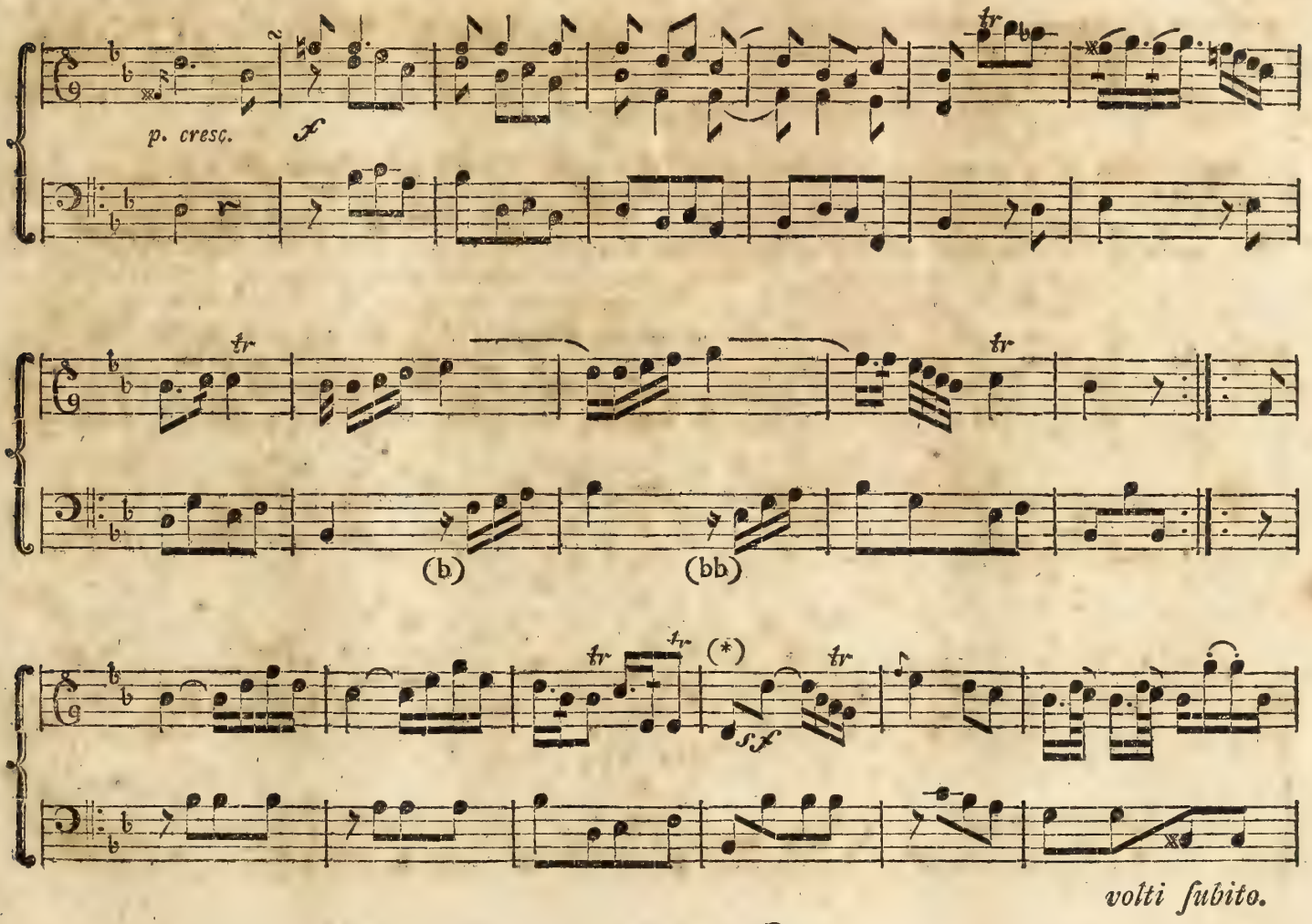
Bey (d) bleibt die vorhergehende Sexte liegen, und wird zur Septime.

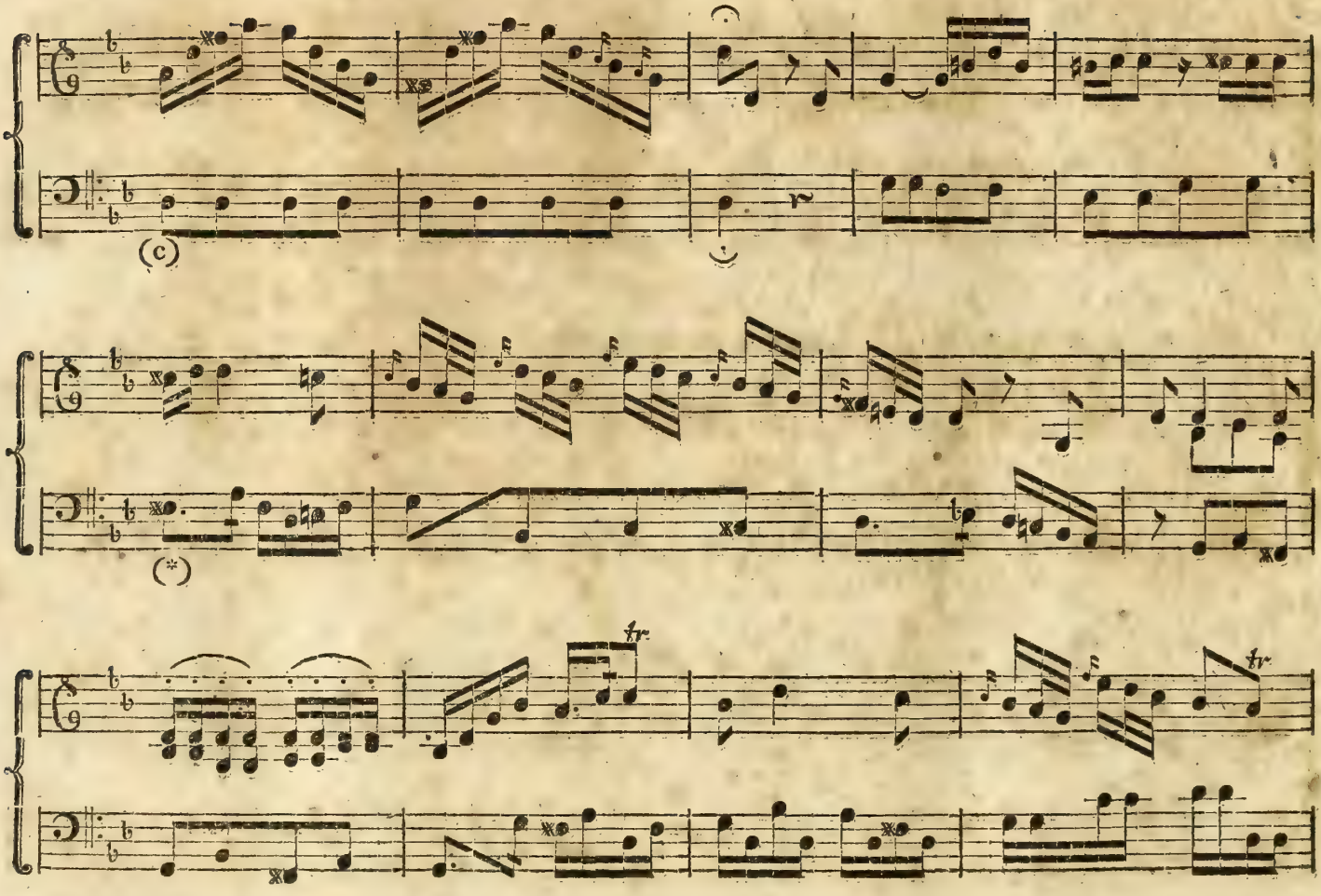
Bey (e) ist das Thema in der niedrigen Octave, deswegen ist auch der Baß eine Octave niedriger, und muß also auch niedriger begleitet werden. Man merke sich: daß man bey niedriger Begleitung gerne nur zweystimmig mit der rechten Hand begleitet; denn die zu vollstimmige Begleitung in den tiefen Tönen thut keine gute Würkung. Und wie schon gesagt, muß der Accompagnist so diskret seyn, und bey einer schwachen Musik nicht so vollstimmig zuplumpen, als bey einer starken Musik. Ich habe bemerkt, daß viele Accompagnisten die Eitelkeit haben, vor den übrigen Mitspielenden hervorstechen zu wollen, welches sie durch ein immerwährendes Dreschen und Hacken, mit doppelten Harmonien, nämlich mit der linken und rechten Hand zugleich zu bewerkstelligen suchen. Dieses ist eine sehr übel angebrachte Eitelkeit: und ist eben das, als wenn einer in einer Gesellschaft, wo unter Freunden ein angenehmes Gespräch geführet wird, ganz für sich allein so laut schreyen wollte, daß die andern ihr eigen Wort nicht verstehen könnten. So unbescheiden und ungereimt nun dieses wäre, so ist jenes Panken mit beyden Händen, mit mehrentheils falschen Harmonien beym Accompagnement eben das.

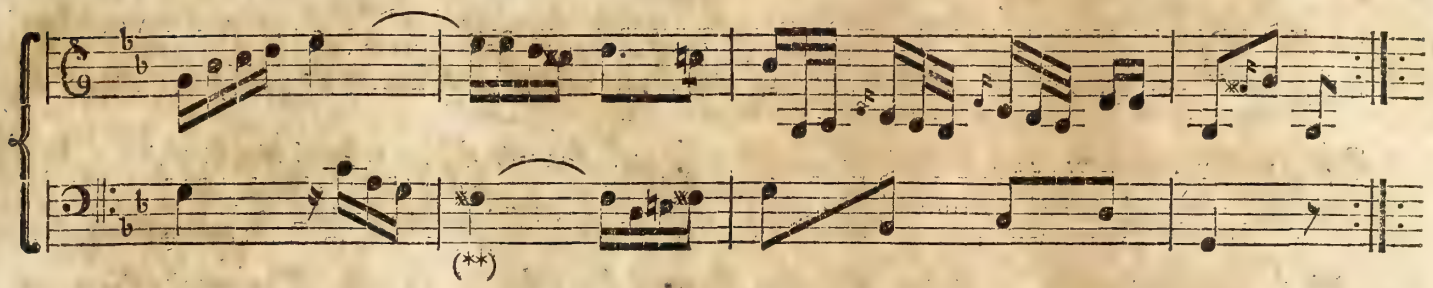
Bey (f) nimmt man die Resolution der 4 3, statt $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$, welches aus der Oberstimme abzunehmen.

Bey (c) ist schon im ersten Theile gezeigt.




p. cresc.
f
tr
(b)
(bb)
(*)
sf
volti subito.

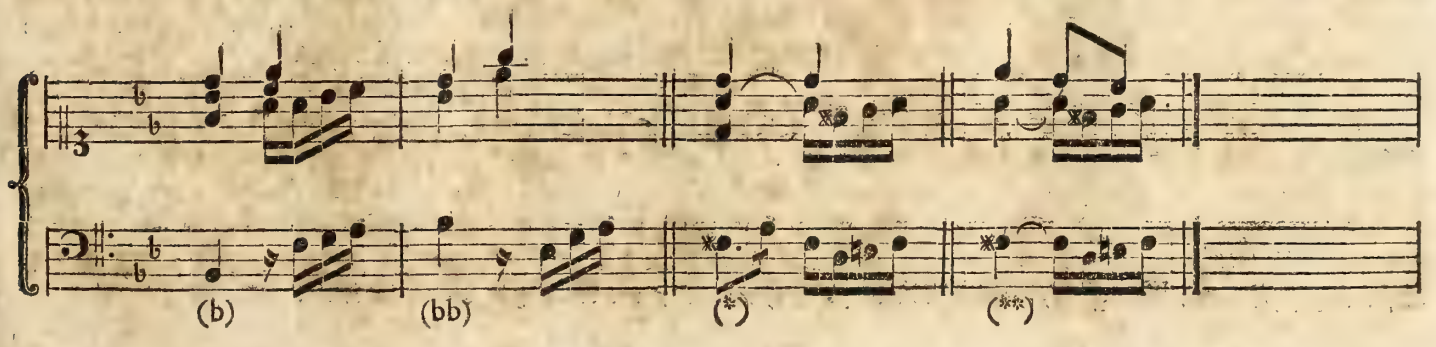

(c)
(*)
fr
fr



Anmerkungen. Bey (a) und ähnlichen Stellen schlägt man auf die Achtelpause vor.

Bey (aa) ist der Baß, so wie die Violin, mit ⌣ ⌣ bezeichnet. Dieses läßt sich besser mit dem Bogen ausdrücken als auf den Clavierinstrumenten; doch kann man dieses einigermaaßen dadurch bewerkstelligen: daß man den Ton, wo der Bogen anfängt, aufs äußerste hält, bis zur folgenden Note, wo der Bogen aufhört, und diese kurz abgesetzt, indem man die Hand gleich aufhebt. Auf diese Art müssen alle ähnliche Stellen ausgeführet werden.

Bey (b) schlägt man wieder die $\frac{7}{3}$ auf die Sechzehntheilpause vor, und läßt die Septime oben liegen, und geht mit dem Basse in Terzien fort; auf folgende Weise:



Bey

Bey (*) macht man es am besten,

und bey (**) auf vorgeschriebene Art.

Bey (bb) ist die Begleitung auch nur zweystimmig; diese zweystimmige Art thut in einfachen Sachen öfters bessere Würkung, als wenn man auf gut symphonienmäßig beyde Hände voll nimmt.

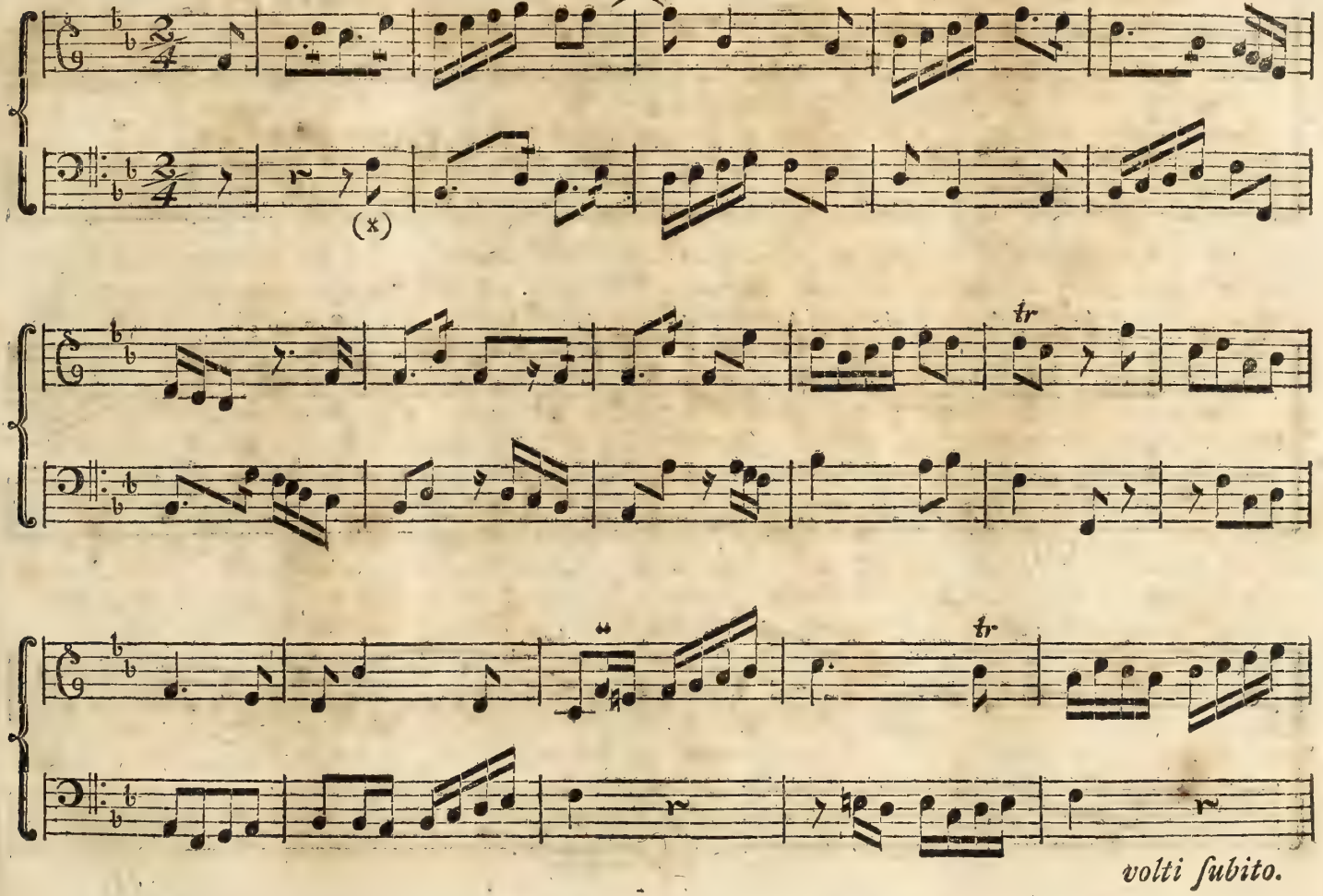
Bey (c) wechselt $\frac{6}{4}$ mit $\frac{5}{3}$ ab. Daß Quinta modi im Mollton die große Terz hat, ist schon mehrmal erinnert worden.

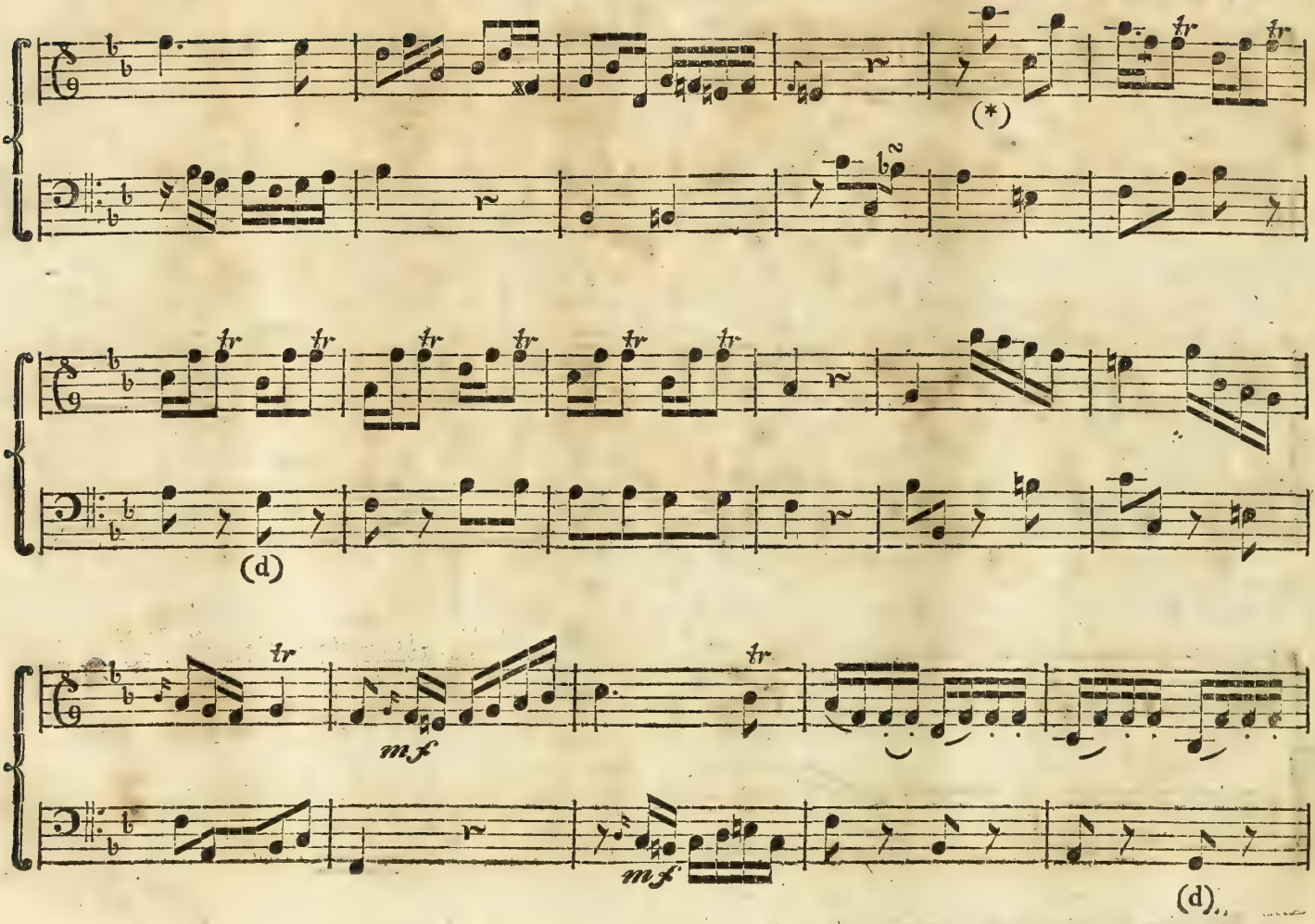
§. 14.

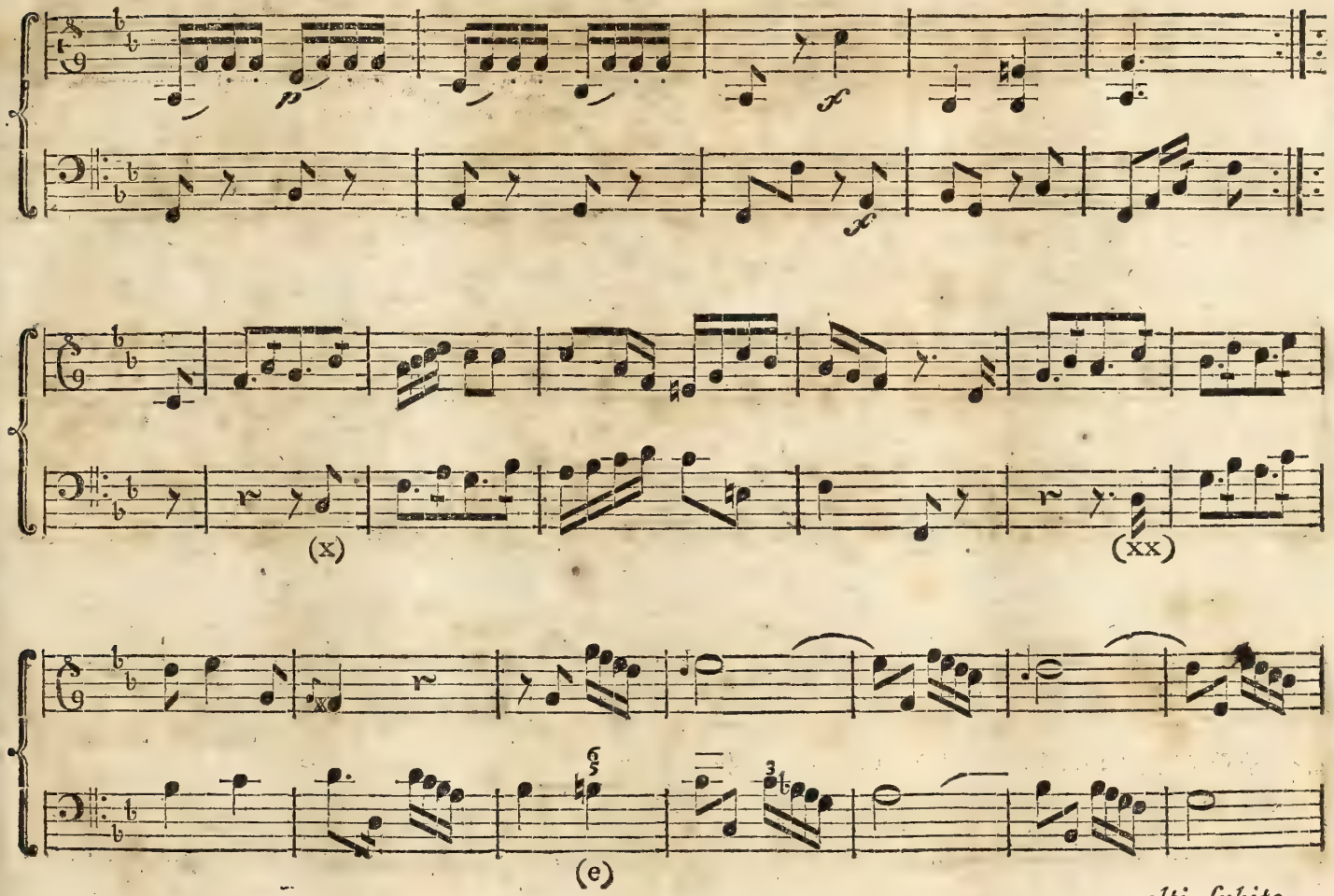
Ich wiederhohle es noch einmal, was ich öfters erinnert habe: nämlich „daß der Accompagnist darauf „zu sehen hat, was er begleitet, und nicht aus Eitelkeit, oder aus Unwissenheit sich selber gerne hören „will.„ Hieraus folget ganz natürlich: je schwächer die Musik, die Stimme, oder das Instrument, so er zu begleiten hat, ist, desto diskreter und sparsamer muß er mit seinem Accompagnement seyn. Man berufe sich ja nicht auf jene Accompagnisten, welche öfters wie die Dreschet ins Clavier hineinschlagen, und deswegen bey den Unwissenden in großem Rufe stehen. Diese paukermäßige Art zu begleiten, setzt immer ein sehr plumpes musikalisches Gefühl zum voraus: zumal wenn die übrigen Stimmen gut besetzt sind. Bey jenen Musiken, wo man glaubt: daß derjenige der beste Direktor sey, welcher am besten mit Händen und Füßen arbeitet, und beym Taktgeben dem Gebäude ein gänzlicher Umsturz drohet; und diejenigen die besten Sänger seyn, die am stärksten schreyen, und die Instrumentisten, die am meisten kratzen und feilen; bey jenen Musiken sage ich, ist das feine musikalische Gefühl nicht zu Hause; sie erfordern ihre eigenen Liebhaber, und sind gut für halbtaube Ohren, und wo stark geplaudert wird. Indessen macht man doch insgemein der französischen Musik diesen Vorwurf; welches um so viel seltsamer ist, weil in jeden andern Arten von Vergnügen diese Nation so viel Verfeinerung vor den übrigen Nationen voraus hat.

Genug, eine Sache die nicht zweckmäßig ist, verdient keine Nachahmung. Wenn man Instrumentisten oder Sänger hat, die öfters weder ton- noch taktfest sind, so kann der Accompagnist freylich aus Noth gedrungen nicht anders als durch etliche starke Griffe die Verirrten wieder auf den rechten Weg zu bringen suchen, wenn er anders seiner Sache selbst gewiß ist. Ist es aber dieser nur in der Einbildung, dann ist alles complet, was zu einer detestablen Musik erfordert wird. Denn der Accompagnist muß gleichsam der Steuermann bey der Musik seyn; ist nun dieser ungeschickt und unwissend, so richtet er mehr Schaden an, als wenn gar keiner da wäre.

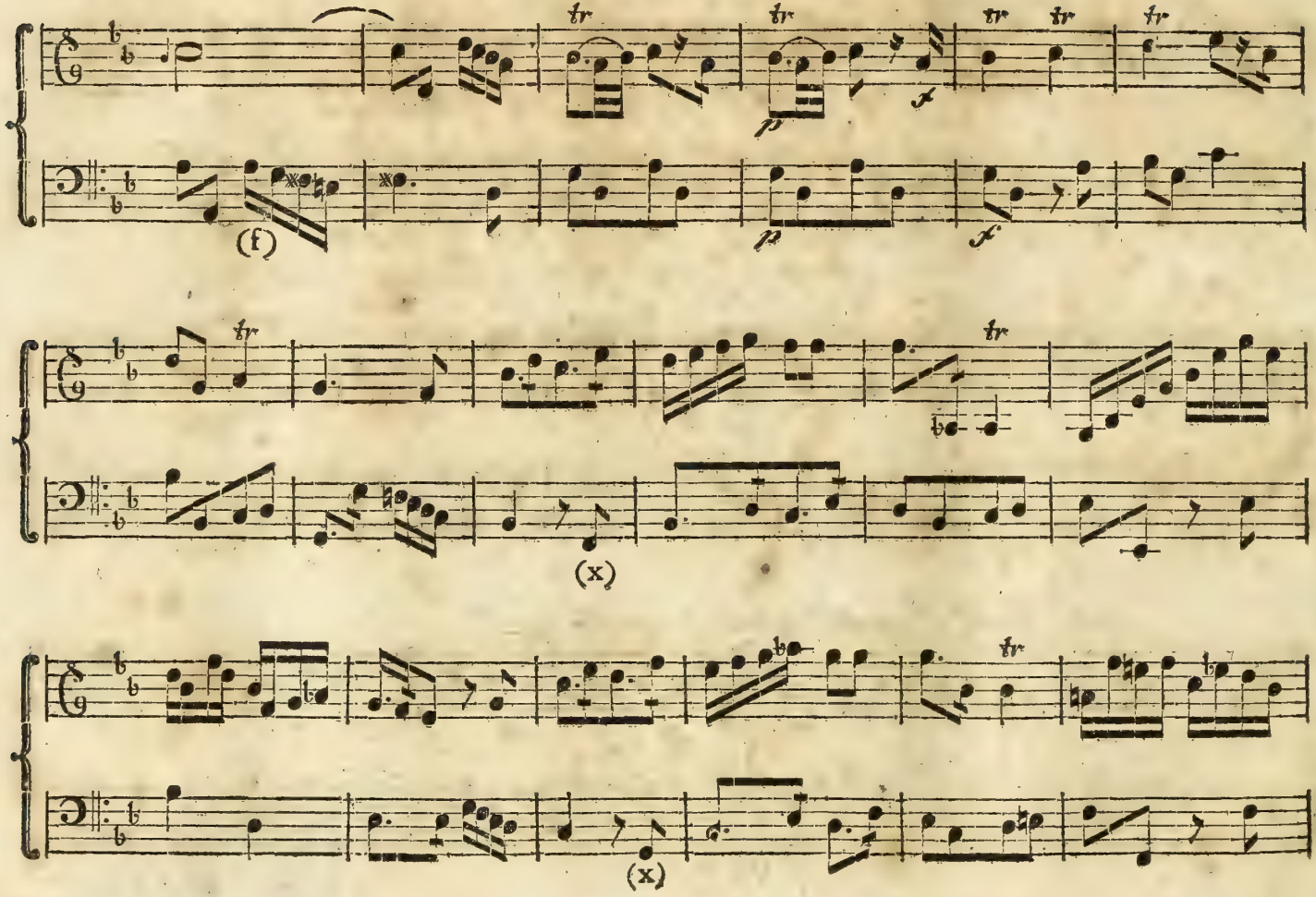
Vivace.

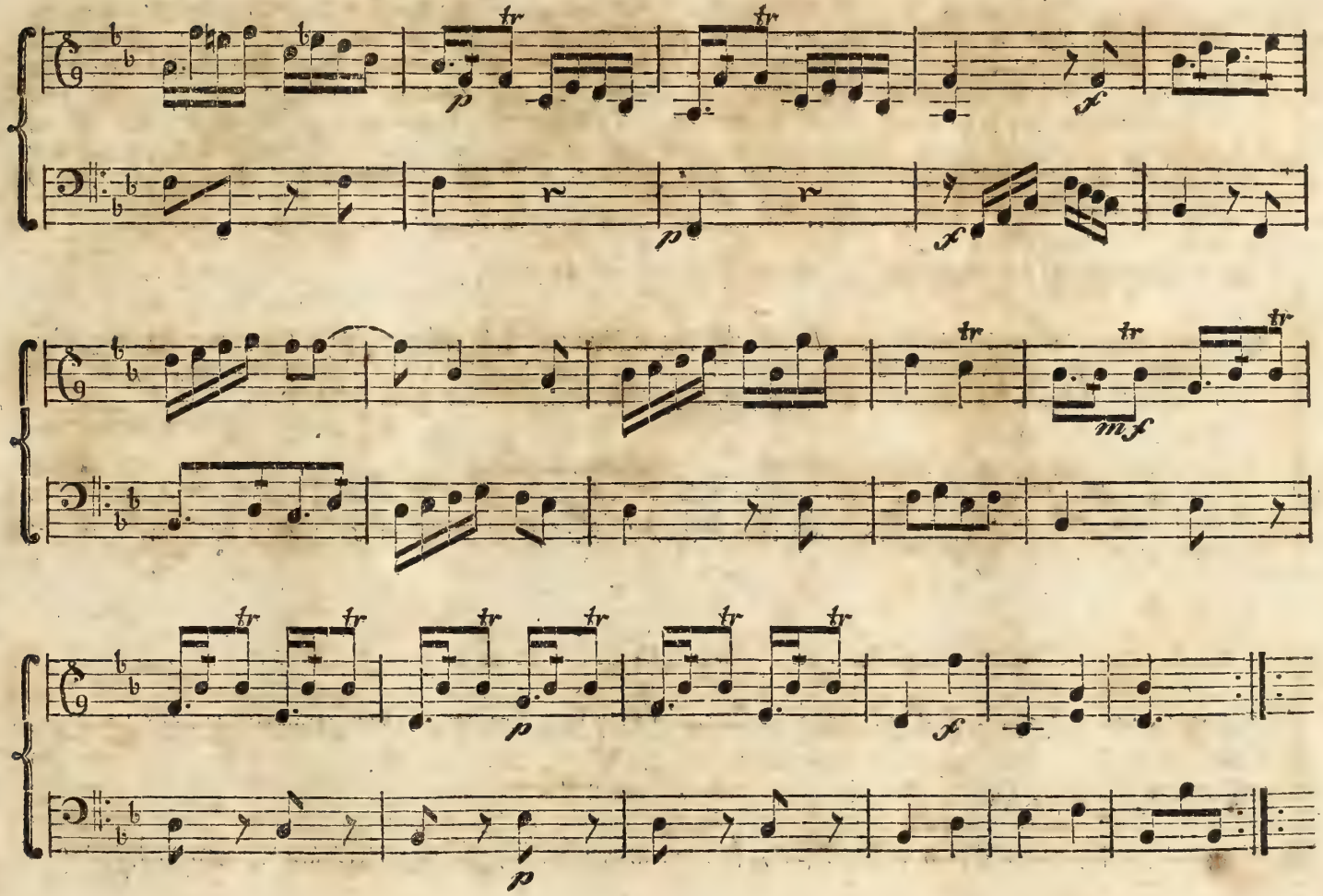



(*)
(d)
mf
mf
(d).



volti subito.


tr
tr
tr tr
tr
p
f
(f)
p
f
tr
tr
(x)
tr
(x)


tr
p
x
mf

Anmerkungen. Die Anmerkung bey (*) ist für die Violine. Hier muß man häkeln, das ist, man nimmt das c mit dem vierten Finger, ohne die ordentliche Applikatur zu verlassen, und in die halbe zu gehen: weil die darauf folgenden Triller in der halben Applikatur nicht können ausgeführet werden. In diesem Beyspiele kommen viele Achtel- und Sechzehntheilpausen vor; wobey das Accompagnement allezeit vorschlägt. Man merke sich aber bey dieser Gelegenheit: daß diese Regel auch ihre Ausnahmen hat, so wie bey der Stelle (x) zu sehen. Alle diese Stellen wollen lieber die Baßnote begleitet, als auf der Pause vorgeschlagen haben. Man kann als ein Kennzeichen annehmen: weil sie am Ende des Takts stehen; die aber das vorschlagende Accompagnement lieben, am Anfange des Taktes. Ist aber die Baßnote kurz, wie irgend bey (xx) so thut man am besten man schlägt gar nichts dazu an.

Bey (d) sieht man aus der Oberstimme, daß G statt $\frac{6}{5}$ die durchgehende 7 habe.

Bey (e) ist wieder ein Baß der eine Secunde steiget, u. s. f. wie schon mehrmals angemerket ist. Statt aber bey der gestiegenen Secunde die gewöhnliche Auflösung in den Hauptaccord zu machen, schlägt man die $\frac{6}{5}$ wieder darauf an, und giebt der darauf folgenden Baßnote, von eben dem Ton, die erforderliche Auflösung in den Hauptaccord.

Bey (f) muß zum Accord A, der Modulation wegen, nicht die reine, sondern die falsche Quinte, also der falsche Quintenaccord (trias deficiens) gegriffen werden. Dieser will zärtlichen Ohren gar nicht behagen, und die Wahrheit zu sagen, er hat auch etwas unleidliches. Indessen kann man öfters nicht umhin; man wird durch die Verbindung der Melodie gleichsam dazu gezwungen.

§. 15.

Ich habe die Erfahrung gemacht, daß diejenigen Ohren denen die härtesten Zusammensetzungen der Harmonie gleichgültig sind, auch insgemein nicht die besten zur Musik sind. Hingegen findet man auch schon bey wohlgestimmten kindischen Ohren einen Hang zu wohllautenden Harmonieen, und einen Widerwillen gegen die Dissonanzen; diese können mit Recht musikalisch genennet werden. Wenn nun unglücklicher Weise Componisten mit jenen hartfühlenden Ohren behaftet sind, so kann man natürlich nichts anders als Sachen in ihrem Geschmacke,

schmacke von ihnen erwarten; das ist: solche stark gesalzene und gewürzte Harmonieen, mit einem Worte, ein solches Uebermaaß von wüsten Dissonanzen, daß man Ohrenzwang und Kopfwehe davon bekommt, wenn man nicht eben so ein hartes Ohr hat, wie sie. Diese künstliche Art von Musik streitet geradezu wider ihre Absicht; sie macht ihren Ausführern wenig Ehre: zumal bey gesunden Ohren, welche gerade so empfinden, wie man empfinden muß, wenn man nicht seinen Geschmack durch allzugroße Schulweisheit verdorben hat: und empfindsame Zuhörer glauben daher, daß die Ausführer Stümper wären, oder sie aus Bosheit mit einer Katzenmusik quälen wollten.

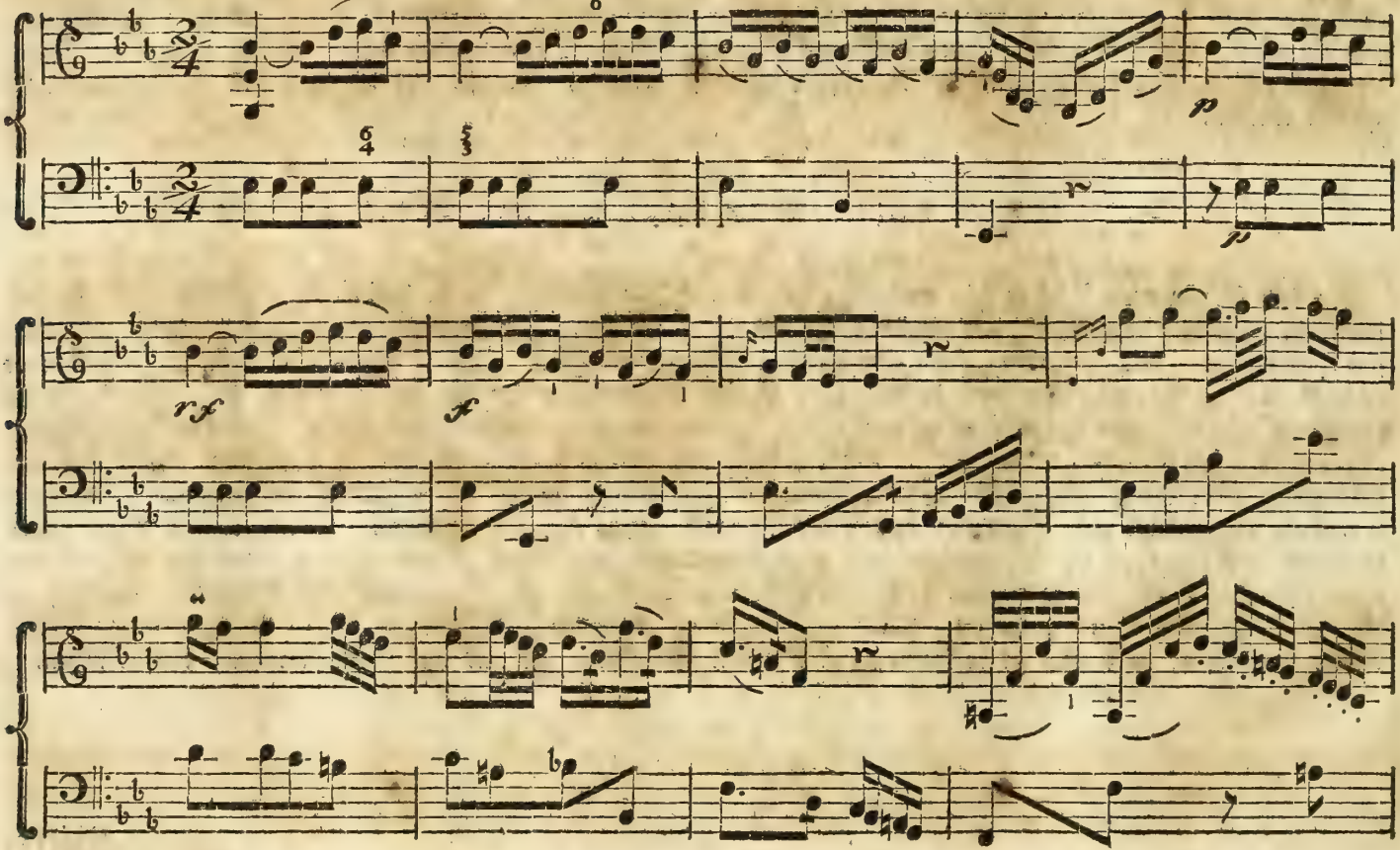
§. 16.

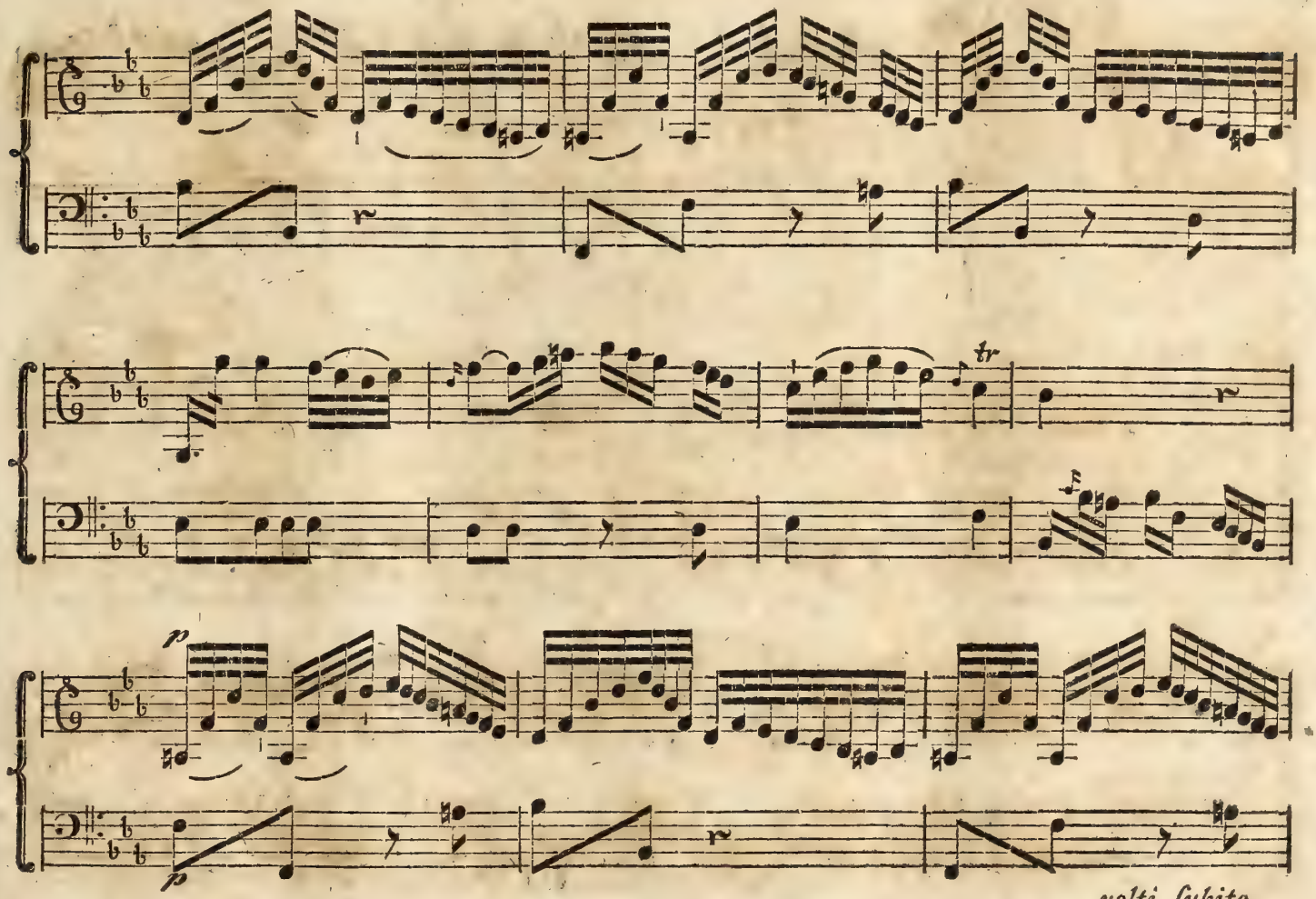
Man schreye noch so sehr: de gustibus non est disputandum; so ist dieses doch nur zum Theil wahr; denn ein verderbter Geschmack, ist auch ein Geschmack. Es giebt Personen die allerhand Insekten z. B. Fliegen, Spinnen, und dergleichen, mit dem größten Appetite genüßen. Wohl bekomm's! In den Künsten ist es eben so. Ein Unwissender wird die scheußlich schönen Blumen auf der Wachsleinewand, dem schönsten Blumenstrauß von Huysum gemalt, vorziehen. Ein anderer ist bey der Musik einer verstimmten Leyer so entzückt, als bey dem harmonischtem Concerte. Ja ich habe Personen gekannt, die bey der sanftesten Musik und der zärtlichsten Menschenstimme fühllos waren, plauderten, oder aus langer Weile gar davon giengen. Hingegen bey einem Schmauße mit Trompeten und Pauken geziert, ganz außer sich waren. Diese können wohl keinen Anspruch auf das feine Gefühl machen, das zum Geschmacke der schönen Künste gehöret; und können noch weniger den Satz: de gustibus etc. bestätigen; sondern sie machen eine Ausnahme mit ihrem Geschmacke; so wie die Mißgeburten im Reiche der Natur. Und wenn gar ein böser Geist aus solchen harten Köpfen Kunstrichter machet, so muß man sie bedauern, und wie jene Thierchen, die nur aus Instinkt bellen, laufen lassen.

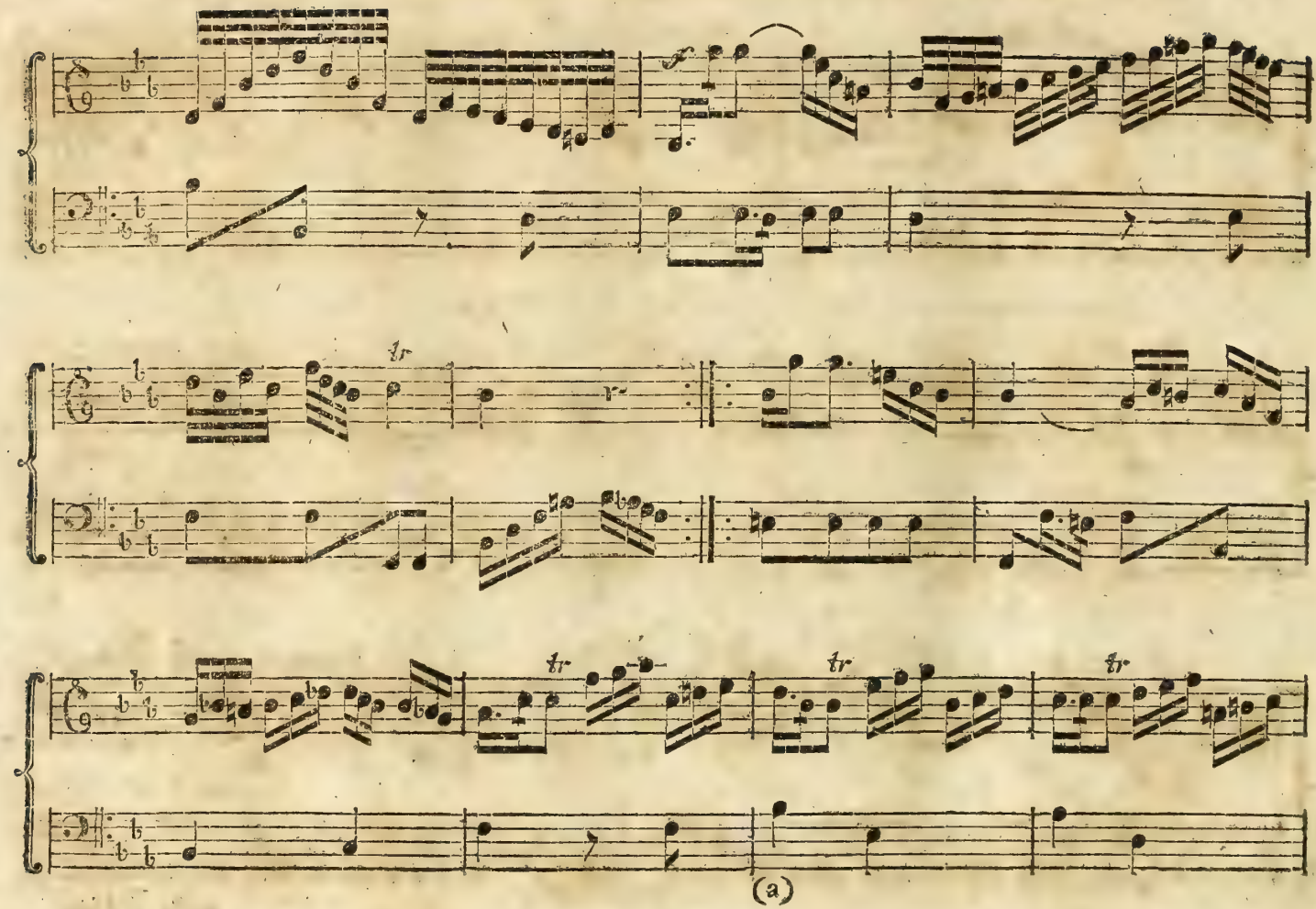
Vierte

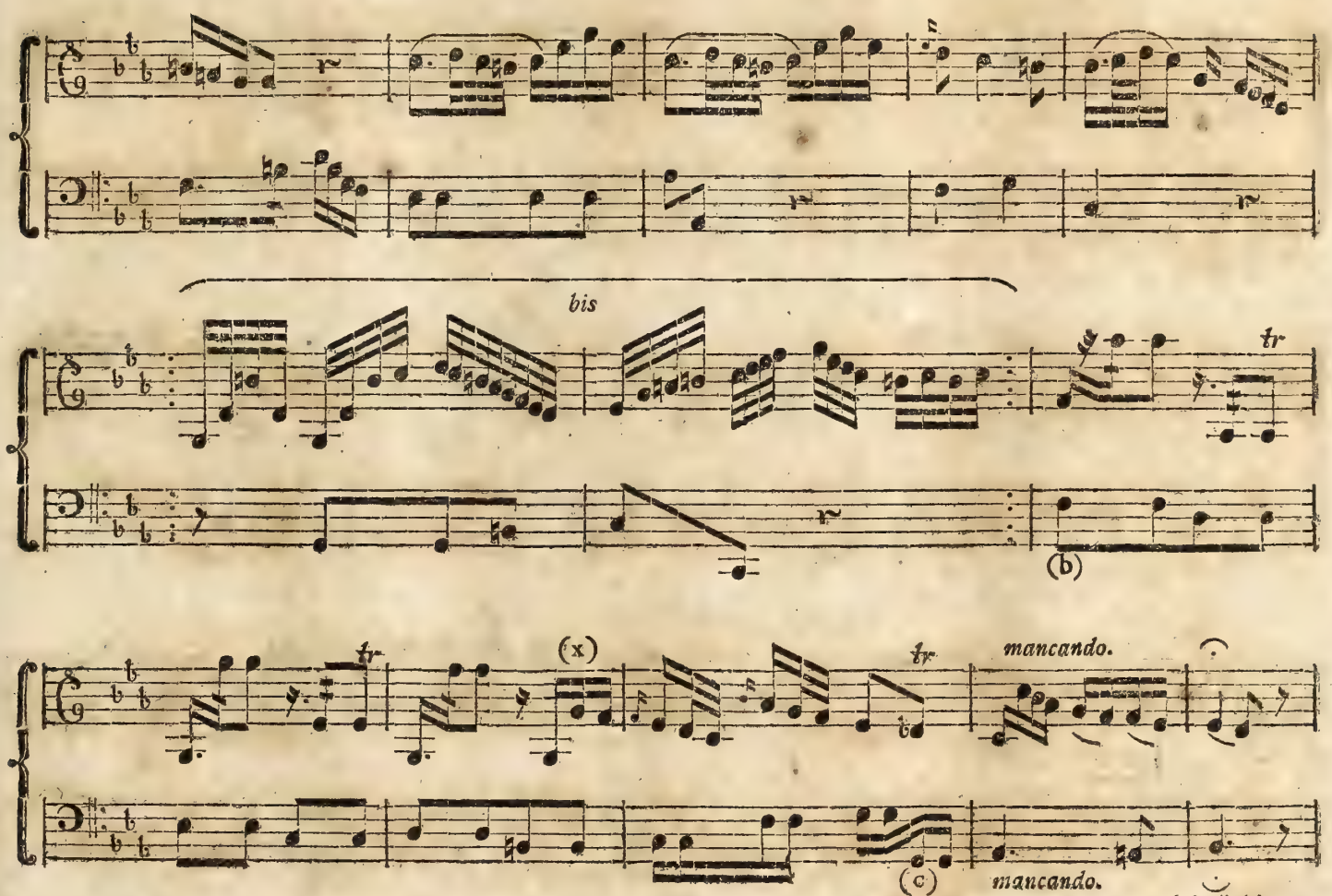
Vierte Sonate.

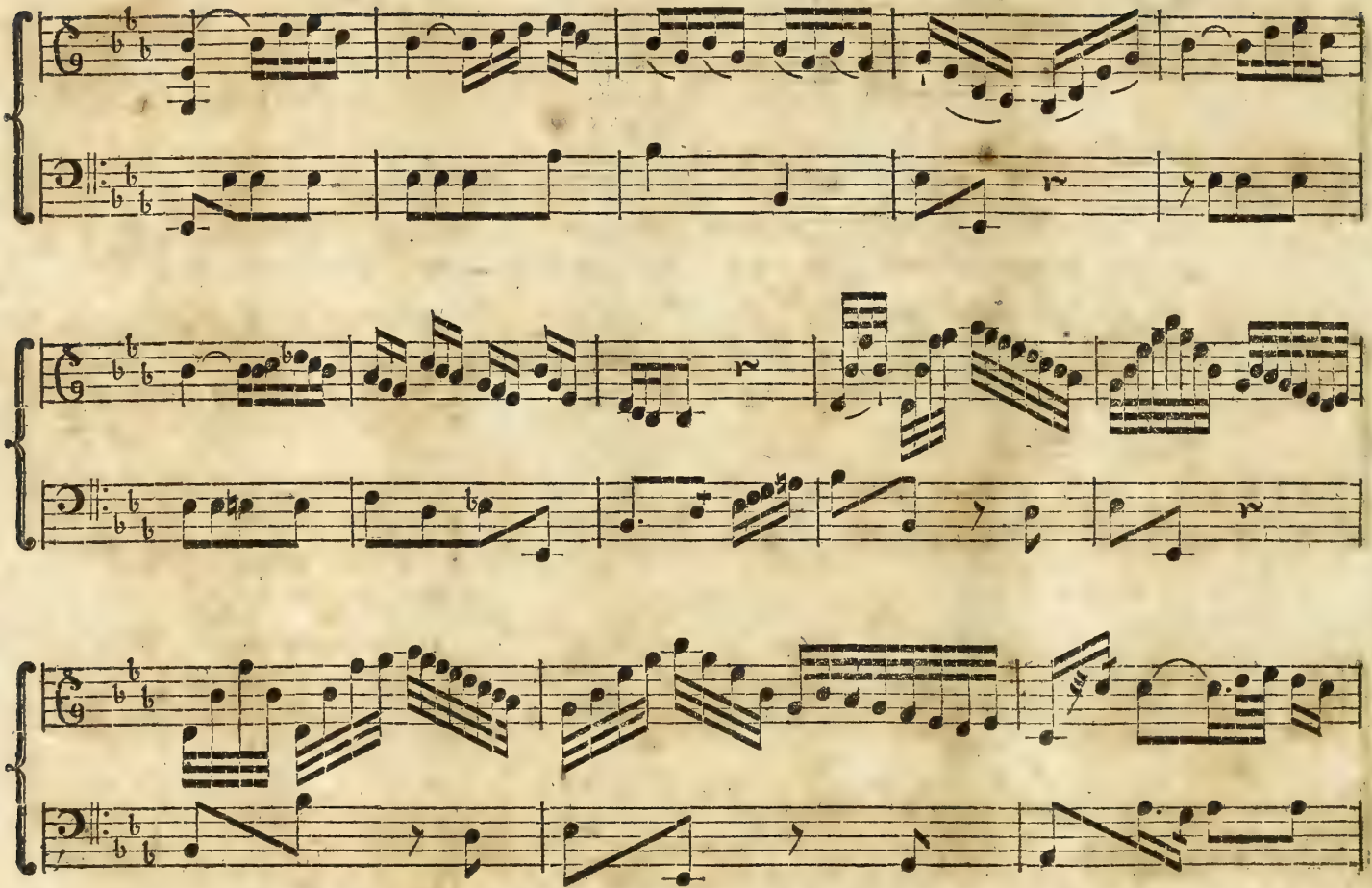
Allegretto graziòso.

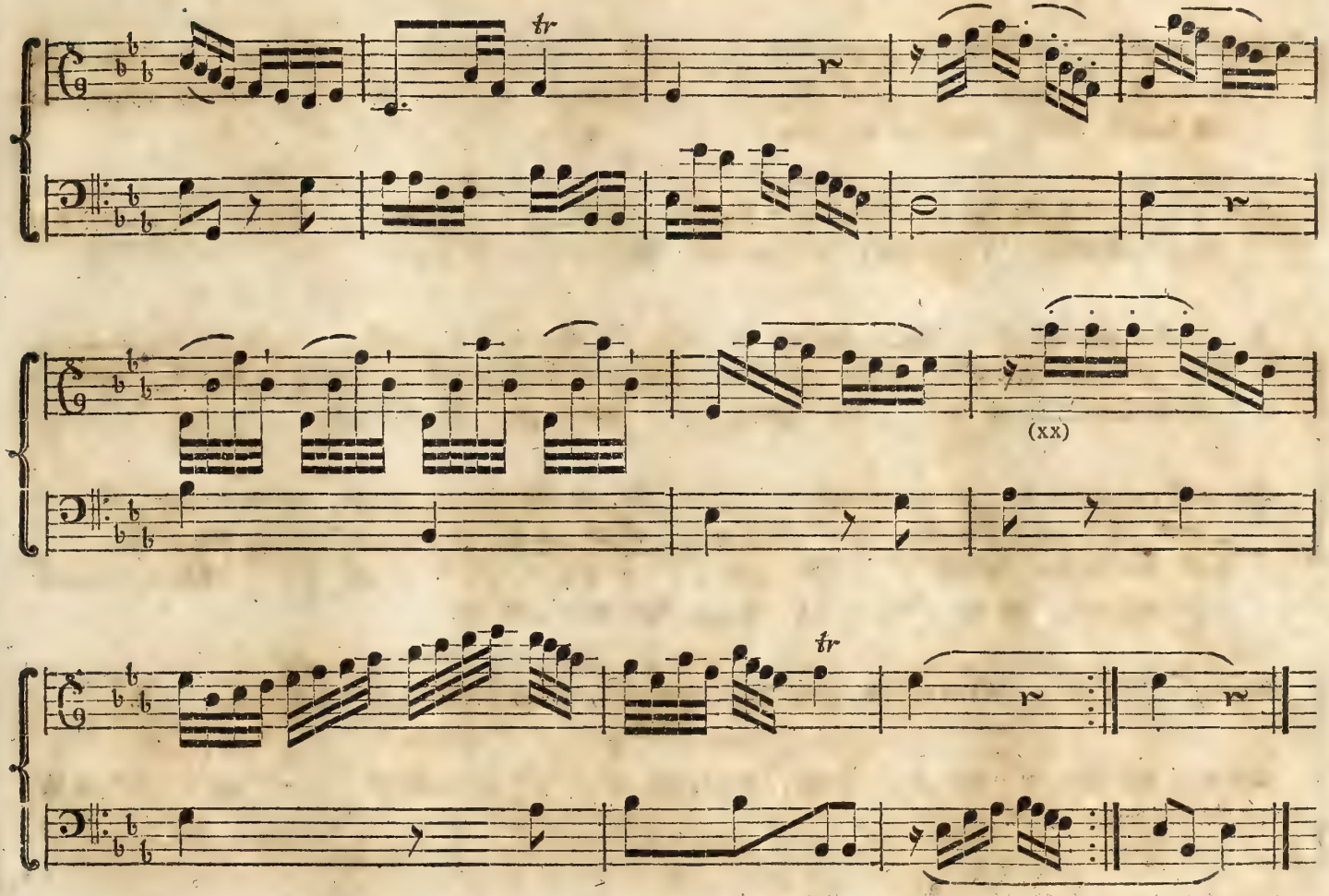



tr
p
p
volti subito.


tr
tr
tr
tr
(a)


bis
tr
(b)
(x)
tr
tr
mancando.
(c)
mancando.
volti subito.




tr
(xx)
tr

Anmerkungen. Diese Sonate will schon mehr Fertigkeit auf der Violine haben wie die vorhergehenden. Das dritte Achtel des ersten Taktes ist mit $\frac{6}{4}$, und das erste des zweyten mit $\frac{5}{3}$ bezeichnet; um den Accompagnisten zu warnen, daß er $\frac{6}{4}$ nicht zum zweyten Viertel, wie es sonst insgemein erfordert wird, anschlage.

Bey (a) hat der Baß eine Quintenfortschreitung. Daß hiezu (nämlich so lange der Baß diese Fortschreitung macht,) eine Folge von Septimen mit der bloßen Terz begleitet werde, ist schon öfters erinnert.

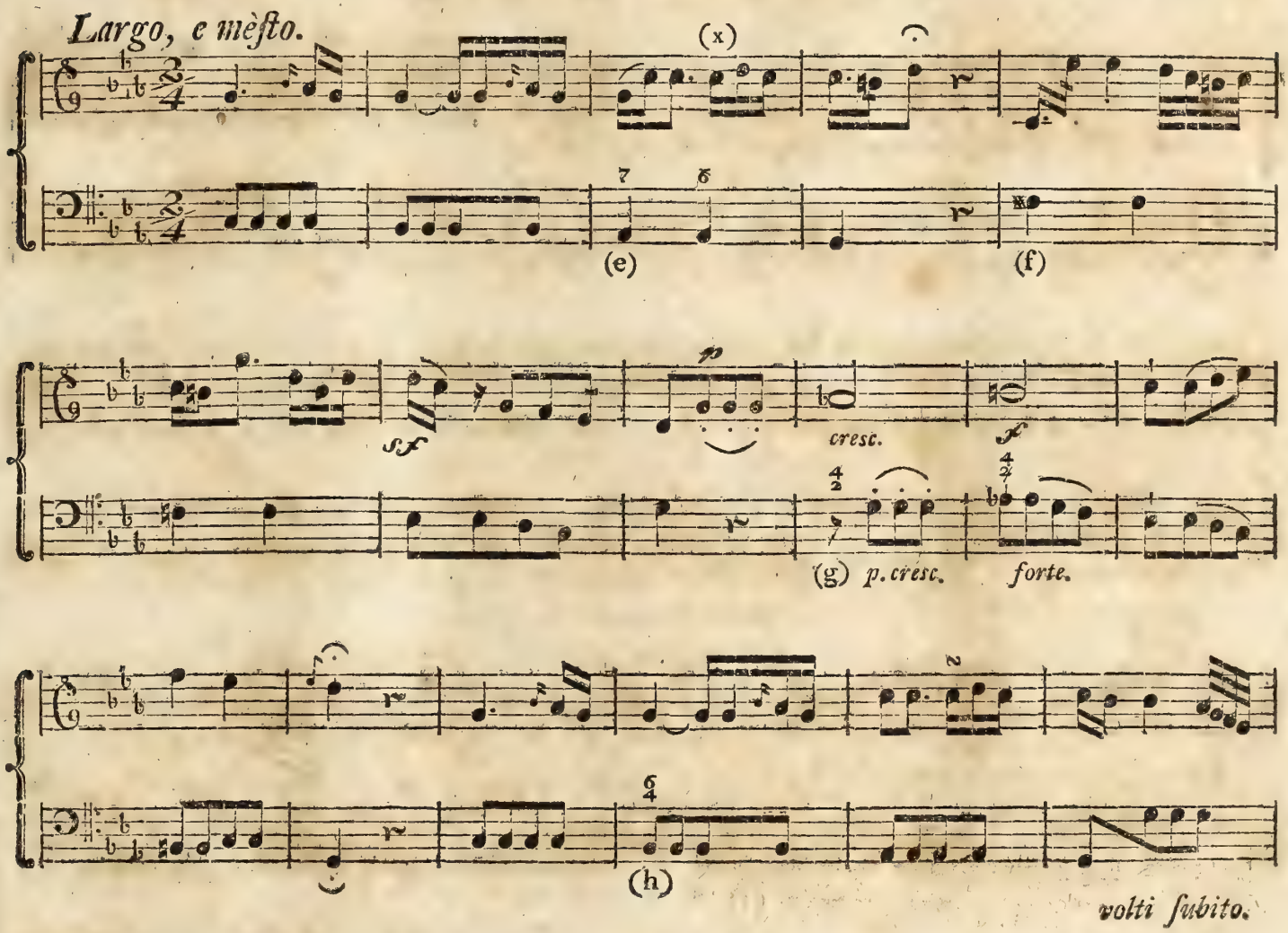
Bey (b) ist eine Fortschreitung, wo der Baß eine Terz fällt, eine Secunde steigt, u. s. f. Hier wird die gefallene Terz mit $\frac{6}{5}$ und die steigende Secunde mit dem Hauptaccorde der Regel gemäß begleitet: und es klingt am besten, wenn bey der $\frac{6}{5}$ die Quinte, und beym Accorde die Terz außen liegt. Siehe die zweyte Sonate bey (d).

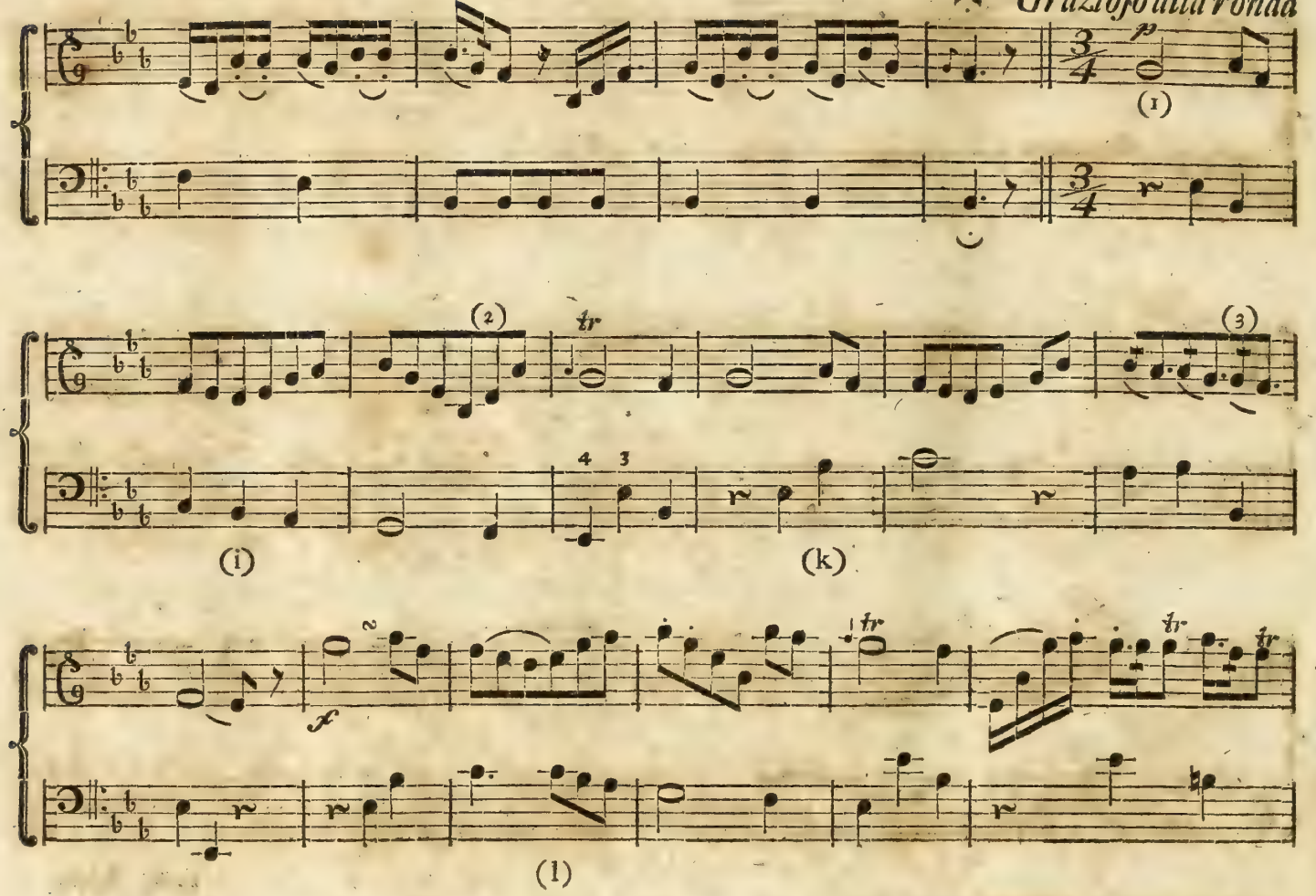
Bey (c) ist ein sogenanntes Inganno, (clausula falsa) oder auf deutsch: betrüglicher Schluß, wo man statt die $\frac{6}{4}$ mit $\frac{5}{3}$ aufzulösen, die falsche Quinte mit der kleinen Terz greift, die alsdann eine ganz andere Wendung nimmt. Mancando, heißt: abnehmend. Man soll also den Takt zögern, oder ins langsame ziehen. Weiter ist nichts besonders im Accompagnement anzumerken, weil es mit dem ersten Theile so ziemlich übereinkommt.

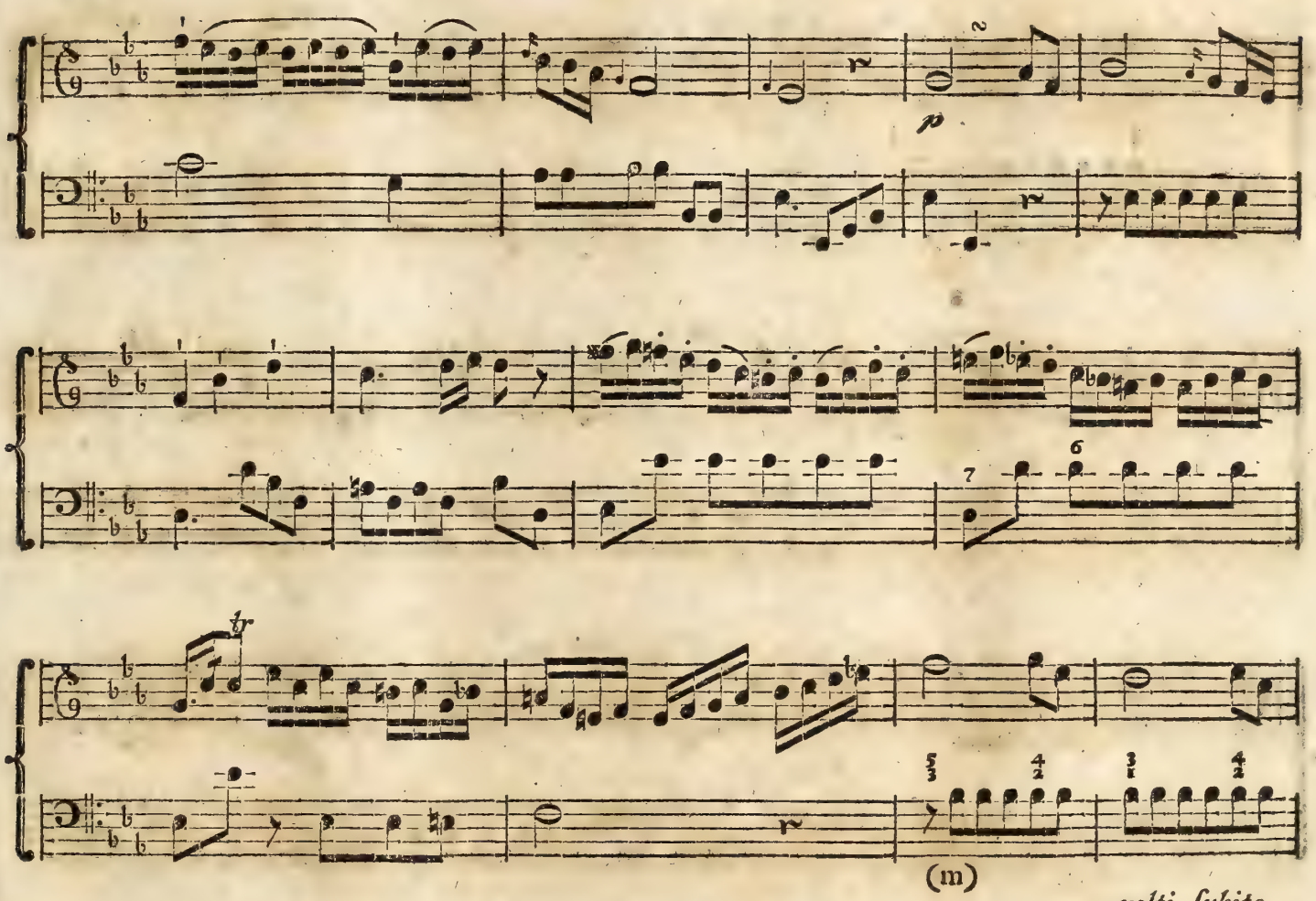
Bey (x) muß die Violine auf dem G in die ganze Applicatur gehen, und man kann bis zur fermate drinne bleiben.

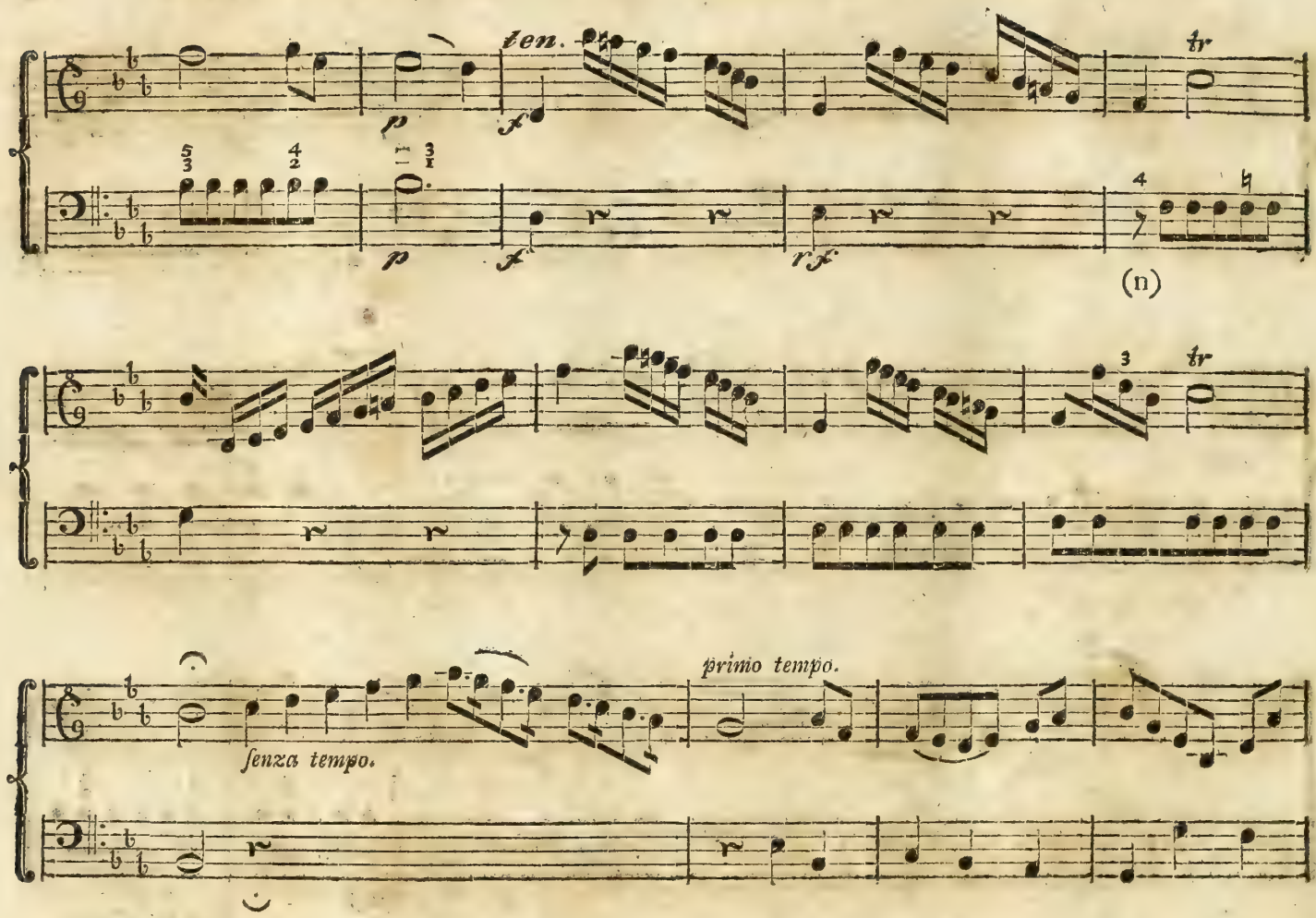
Bey (xx) muß man auf $\overline{\overline{c}}$ den zweyten Finger, das ist, die halbe Applicatur nehmen. Dieses wäre also was zur Erklärung nöthig schiene.

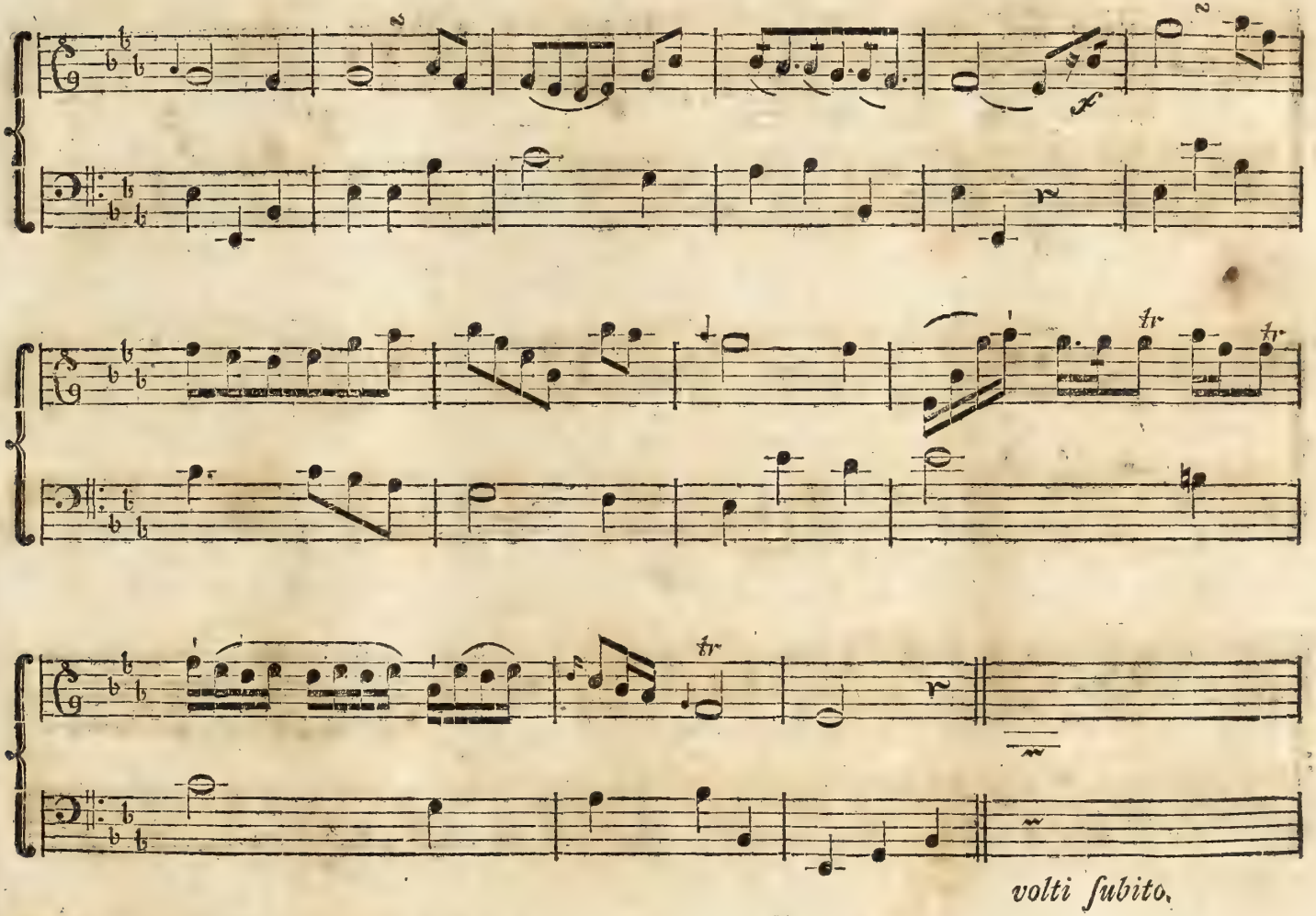
Largo,

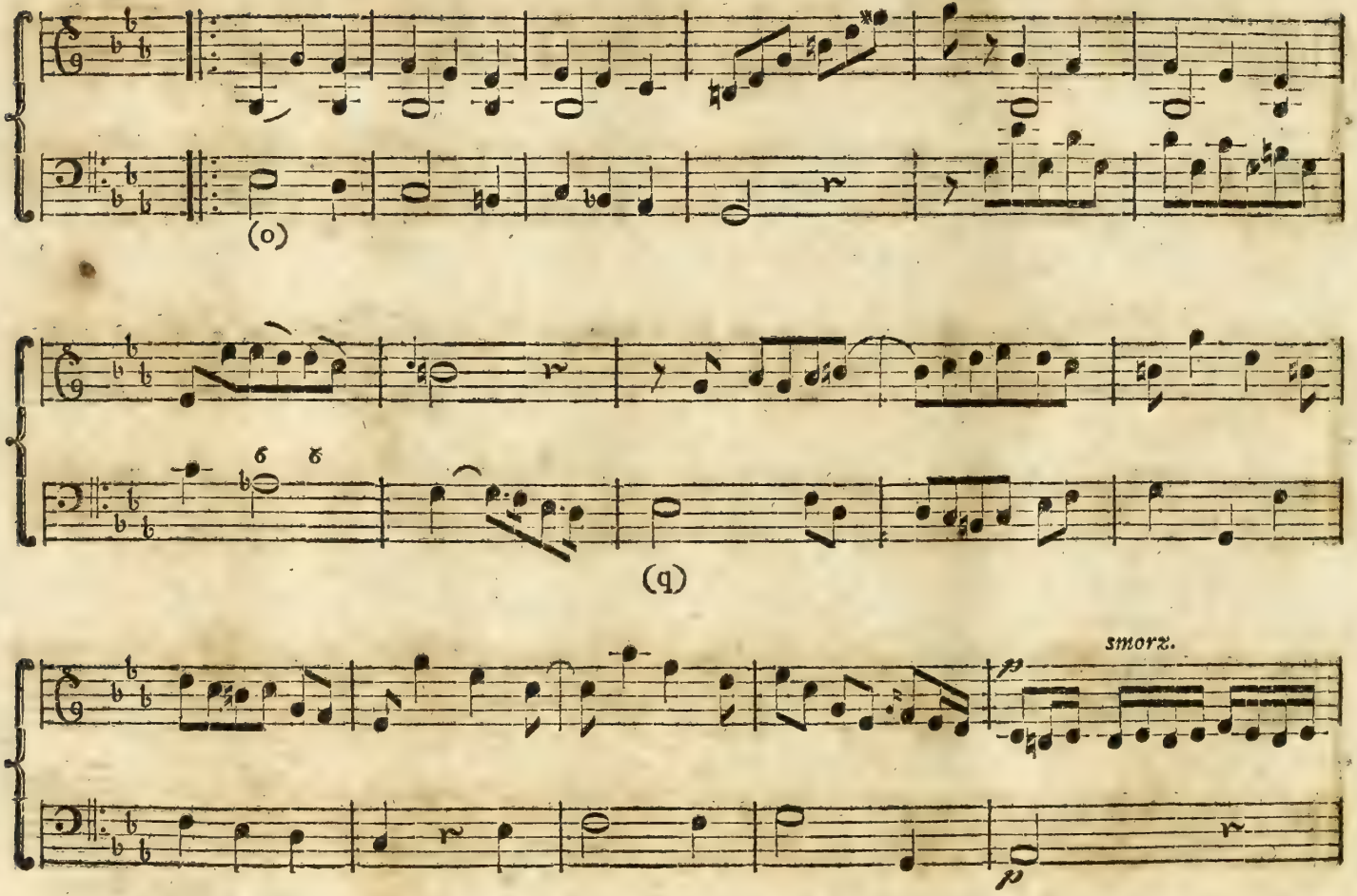

Largo, e mèsto.
(x)
(e)
(f)
cresc.
(g) p. cresc.
forte.
(h)
volti subito.

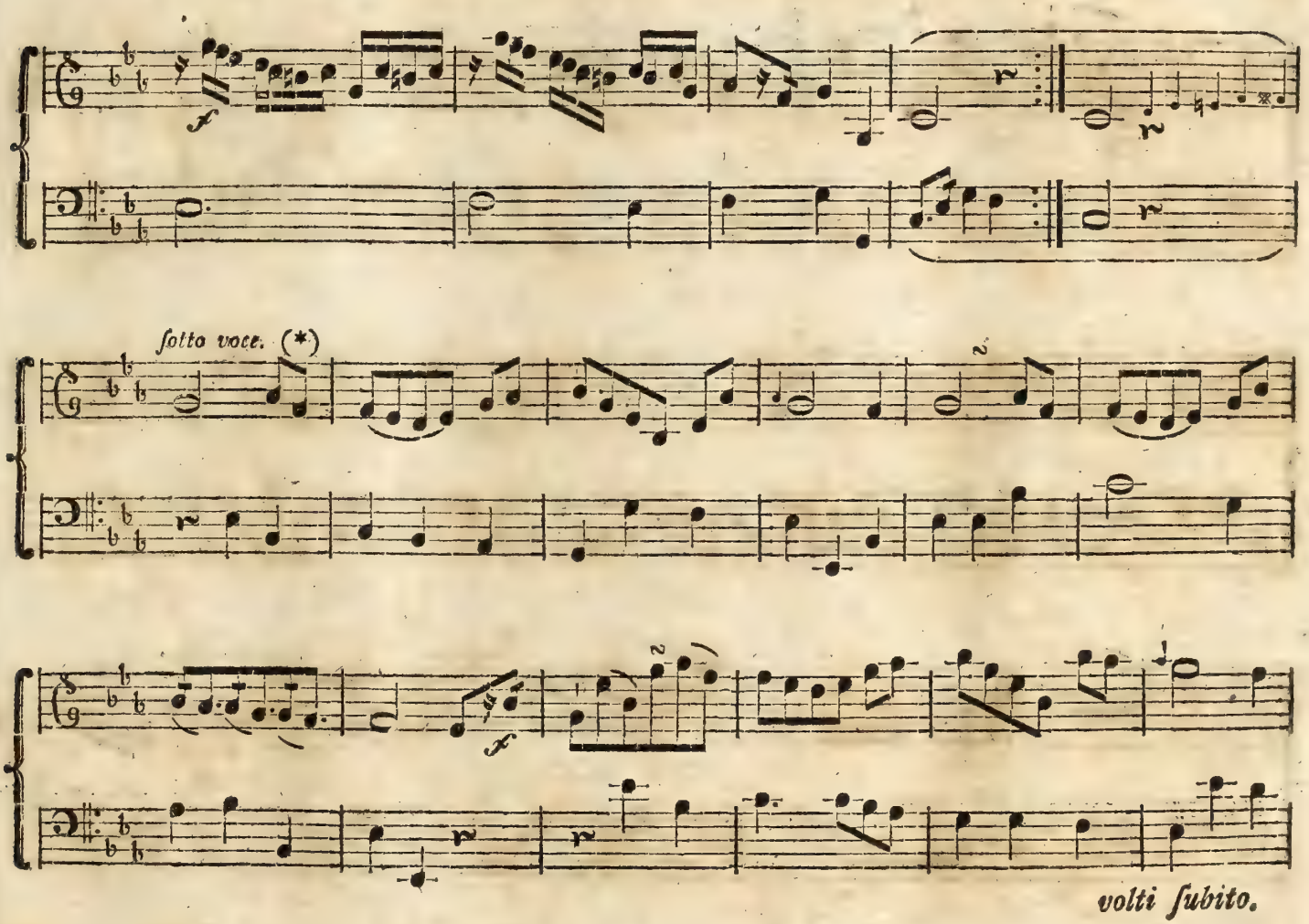

Grazioso alla ronda
(1)
(2)
(3)
(i)
(k)
(l)

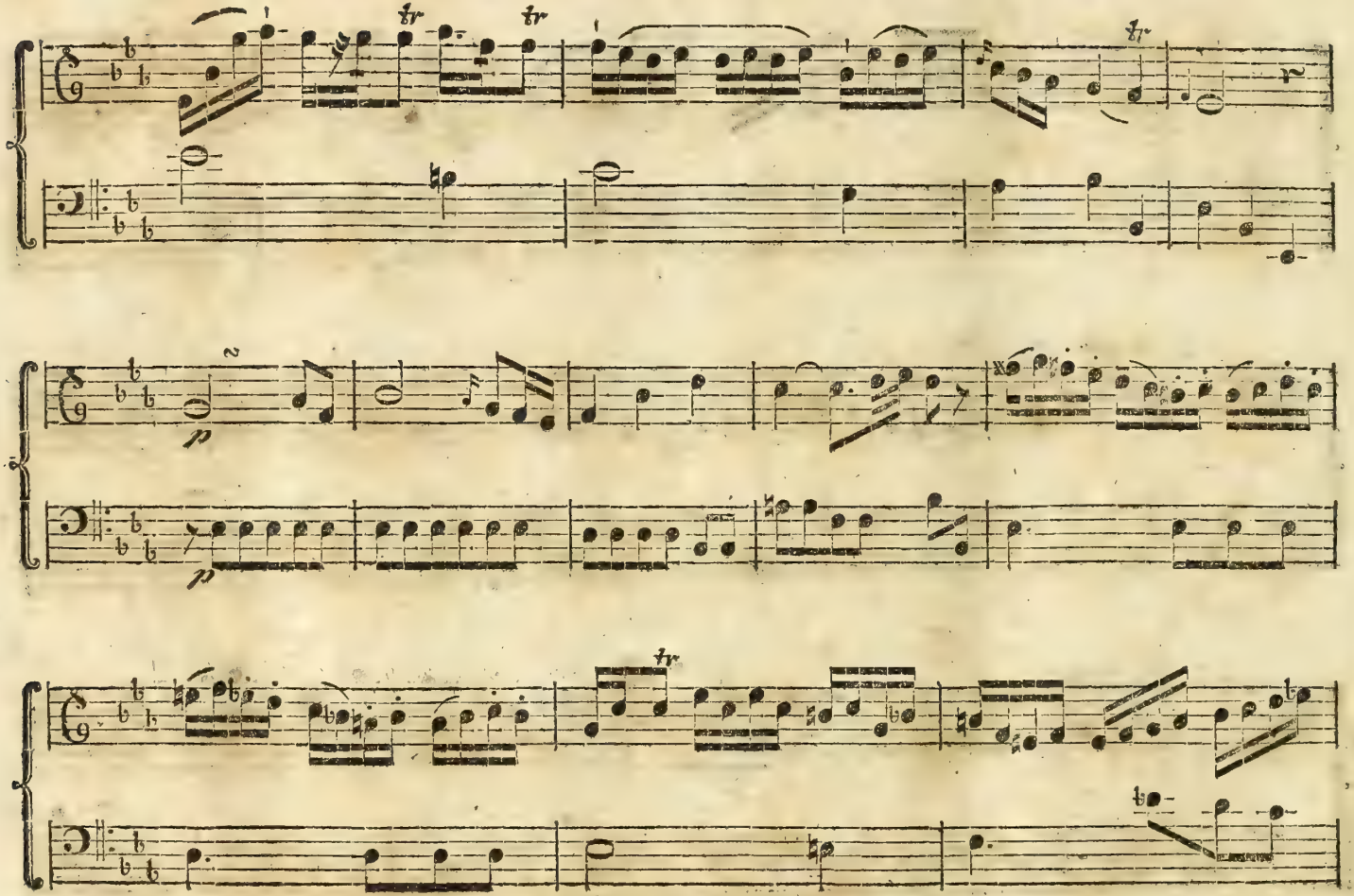

p
(m)
volti subito.

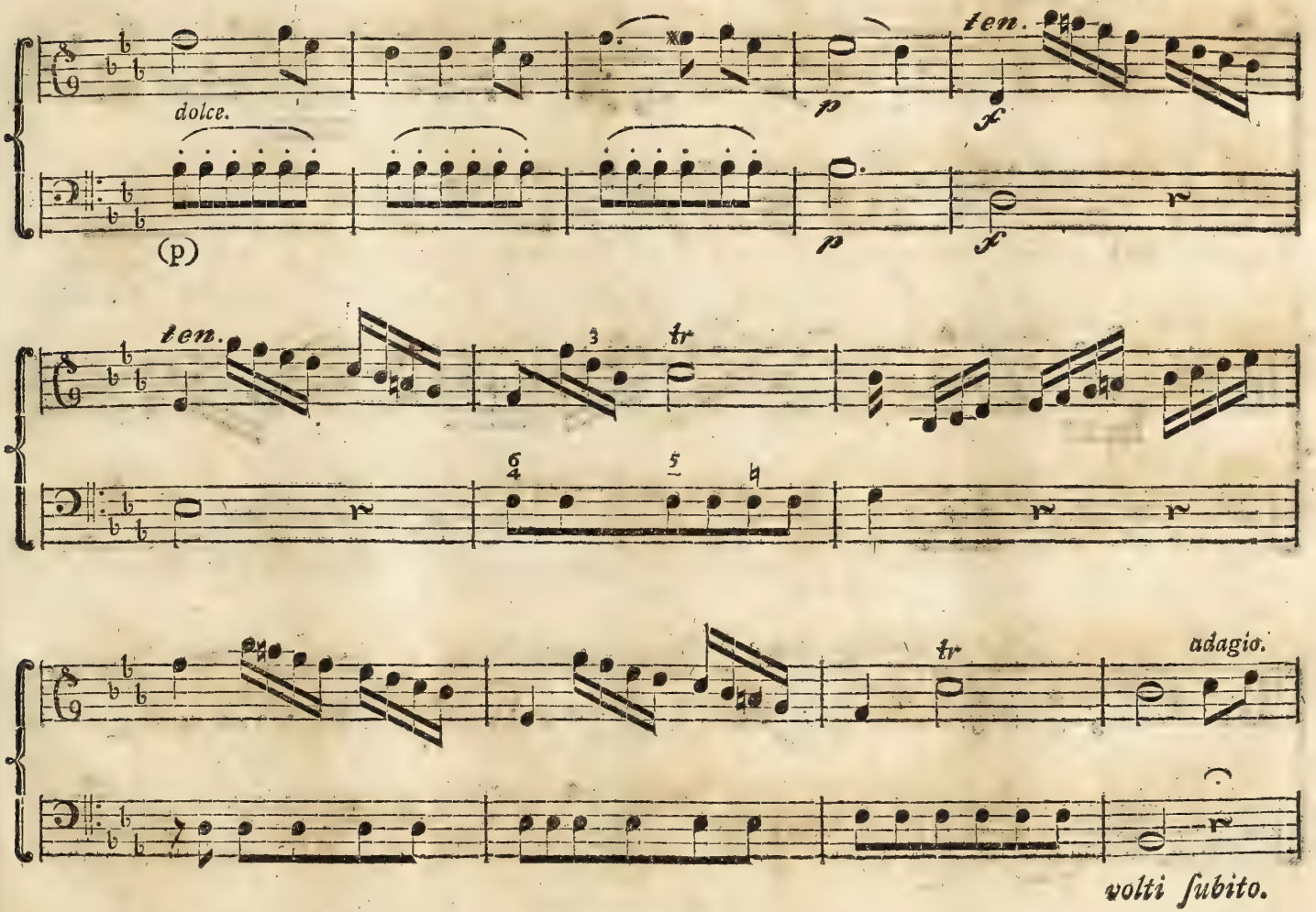

ten.
tr
(n)
tr
senza tempo.
primo tempo.

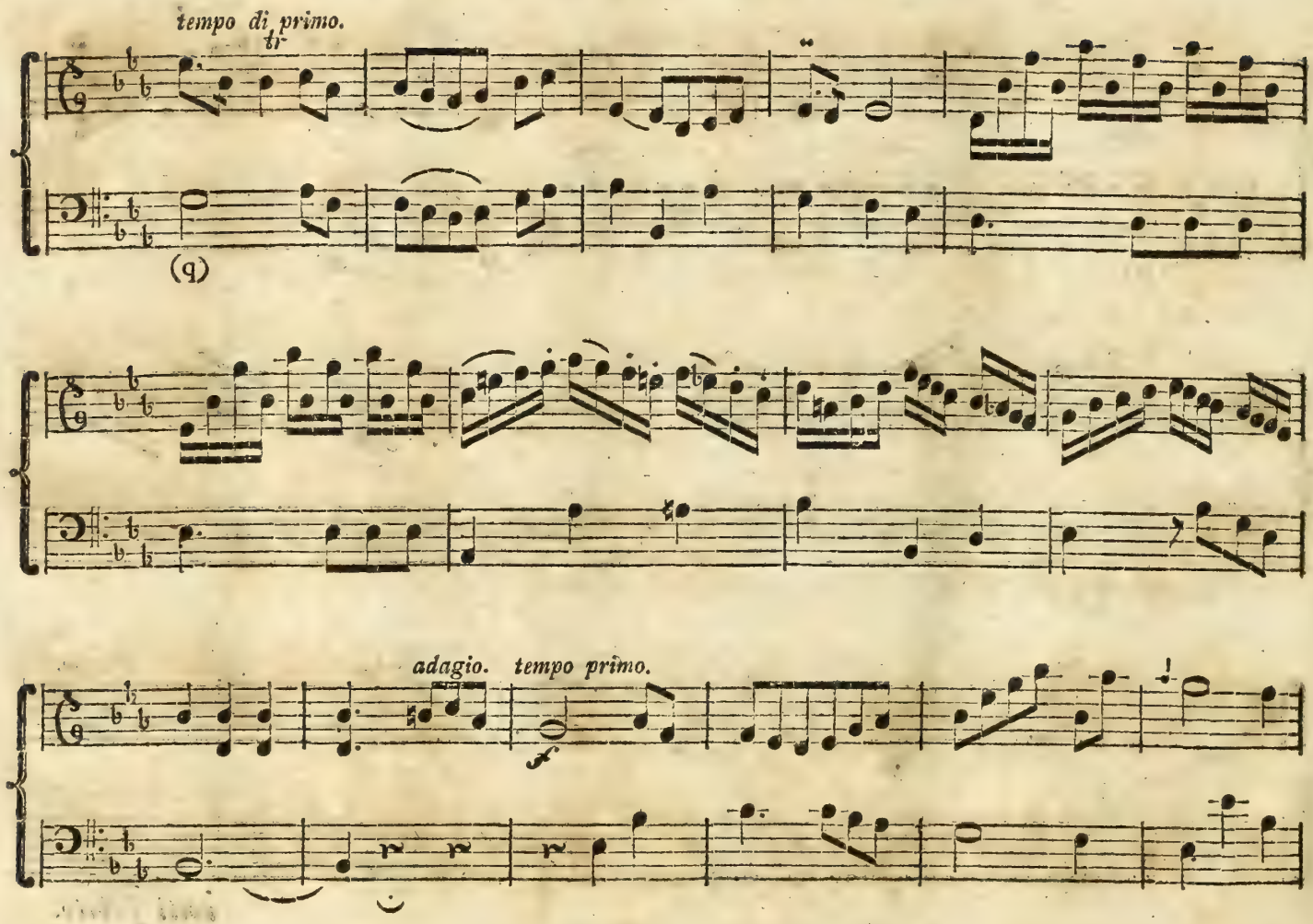

tr
tr
tr
volti subito.

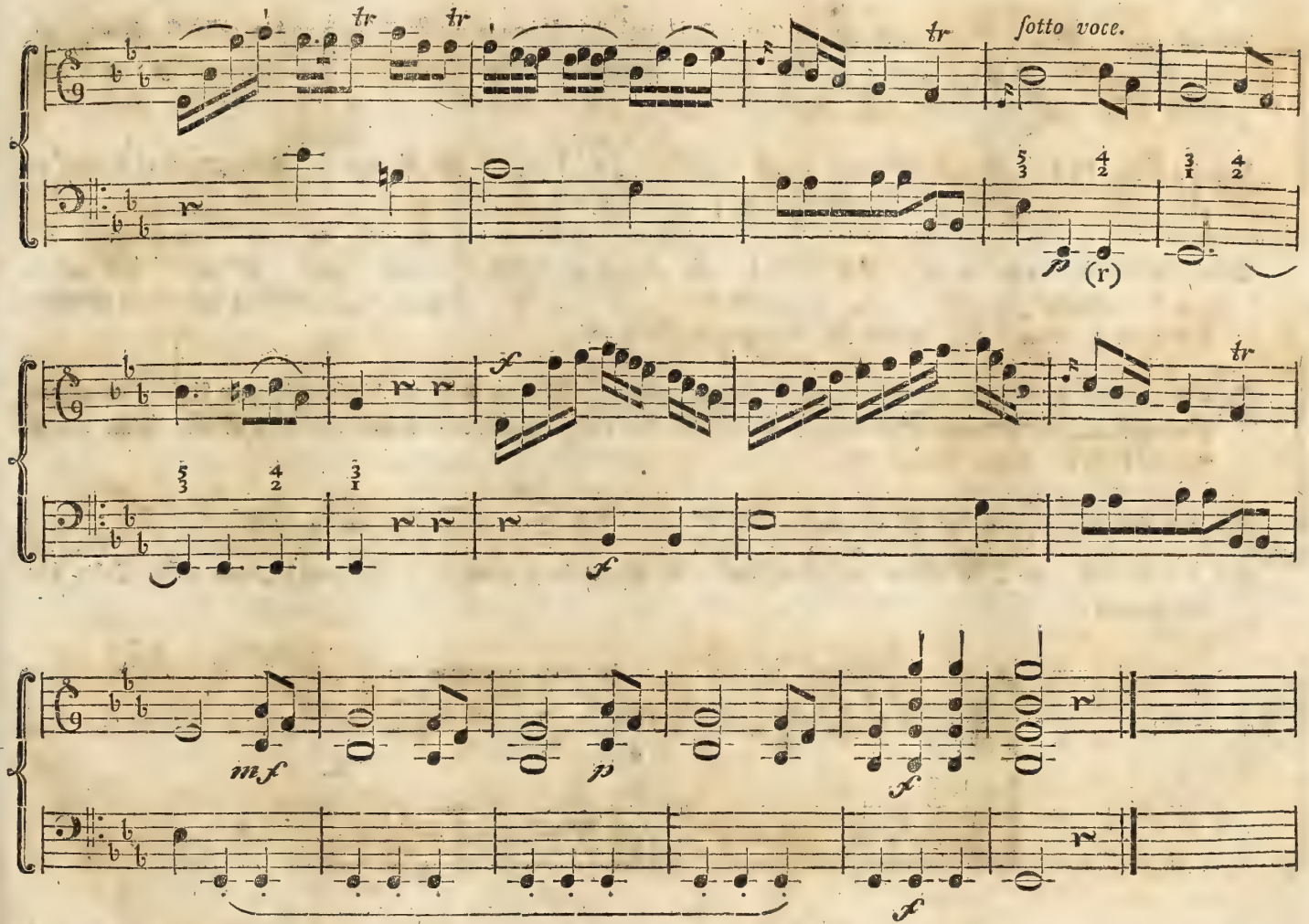

(o)
(q)
smorz.


sotto voce. (*)
volti subito.


tr
tr
tr
2
p
p
tr


dolce.
(p)
ten.
p
f
ten.
3
tr
6/4
5
tr
adagio.
volti subito.


tempo di primo.
tr
(q)
adagio.
tempo primo.
f


tr
tr
tr
sotto voce.
5 4 5 4
3 2 3 2
p
(r)
5 4 3
3 2 1
f
tr
mf
p
f
f

Anmerkungen. Bey (e) im Largo ist 7 6 beziffert. Das natürliche Accompagnement lehrt $\frac{6}{3}$; die erste Begleitung aber thut dem Einschnitte in die Quinta modi, welche auch in den Molltönen die große Terz hat, mehr Gnüge; man wird auch diesen Gang mehrentheils so finden.

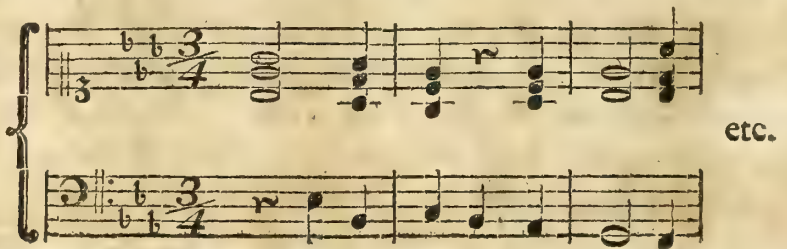
Bey (f) könnte man allenfalls $\frac{6}{5}$ nehmen; aber $\frac{7}{3}$ ist besser. Das ♮F zeiget hier die fallende Quarte an, was darauf gehöret, haben wir aus der Clavier-Schule gesehen: nämlich $\frac{6}{4}$.

Bey (g) sind zwey Secundenharmonien die nicht oft vorkommen; sie machen eine harte Würkung; deswegen bringt man sie nur in solchen Sätzen an, die eine heftige Leidenschaft erregen sollen. In sanften und lustigen Sätzen sind sie am unrechten Orte; sie nagen die Ohren, wie spanischer Pfeffer den Gaumen.

Bey (h) ist wieder beziffert, weil man sonst in Versuchung möchte kommen, über B nur die 6, wie beym Anfang zu nehmen. Man wird aber gleich aus der Folge sehen, daß die Melodie einen andern Weg nimmt, und statt in die Quinte von C, nämlich G zu moduliren, ins Es geht.

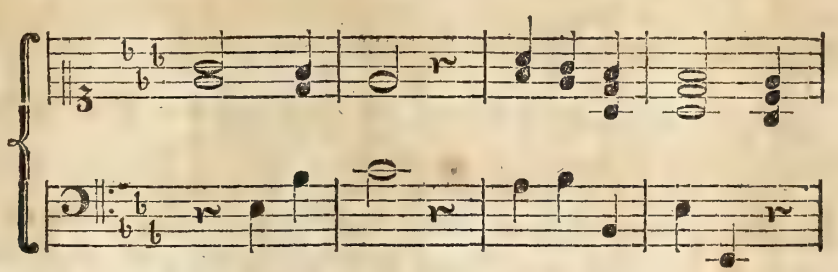
Bey der ersten Viertelpause des Grazioso schlägt man den Accord vor, und hält sich in der Tiefe.

Bey (i) ist auch eine kleine Ausnahme wider das natürliche Accompagnement. Ich will die drey ersten Takte hier ausschreiben:



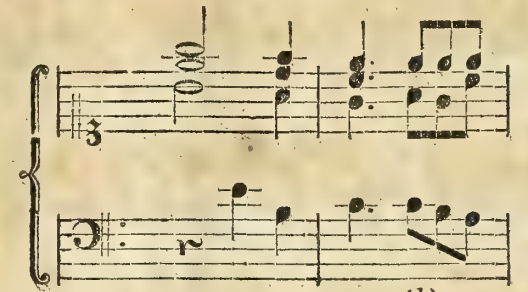
Bey

Bey (k) ist es am besten auf folgende Art:



Es ist freylich keine dreystimmige Begleitung, als worauf die strengen Generalbaßisten so sehr dringen: allein, es ist keine Regel ohne Ausnahme. Hier ist ein junger Baß, (wie man diejenigen Bässe nennt, die der Oberstimme so nahe kommen) und ein alter Sopran oder Oberstimme. Wider eine Regel würde man immer verstoßen, wenn man durchaus dreystimmig begleiten wollte, nämlich man würde die Oberstimme mit dem Accompagnement überschreiten; welches man, zumal bey einfachen Sachen, nicht gerne thut. Also aus zweyen Uebeln eins zu wählen, glaube ich immer, dieses einfache Accompagnement ist hier schicklicher als das volle. Bey Sinfonien und vollstimmigen Sachen wäre es freylich zu leer: da greift man lieber vollstimmig, weil hier die Absicht ist, das Leere so irgend noch in der Composition zwischen denen Instrumenten ist, auszufüllen, und die Harmonie zu verstärken. Ja manche nehmen alles, was die Finger fassen können, und dreschen auf dem Claviere herum als wenn sie ein paar Pauken vor sich hätten. Diese Art des Accompagnements ist nicht zu empfehlen; weil sie nicht allezeit mit dem Satze übereinstimmig kann ausgeführt werden: und eine schlechte Begleitung ist schlimmer wie gar keine. Dennoch findet man diesen Fehler nicht allein bey Liebhabern, sondern auch bey solchen, die Profession von der Musik machen. Ich weis nicht, was er für einen Grund hat — mich deucht, die Eitelkeit, sich vor allen andern hörbar zu machen; wie schon anderwärts gesagt ist.

Bey (l) ist die Stelle auch außer der Regel und wird am besten so gemacht:



(l)

Wieder zweystimmig? Mit Erlaubniß, meine strengen Herren Kunstrichter!

Bey (m) all wieder!

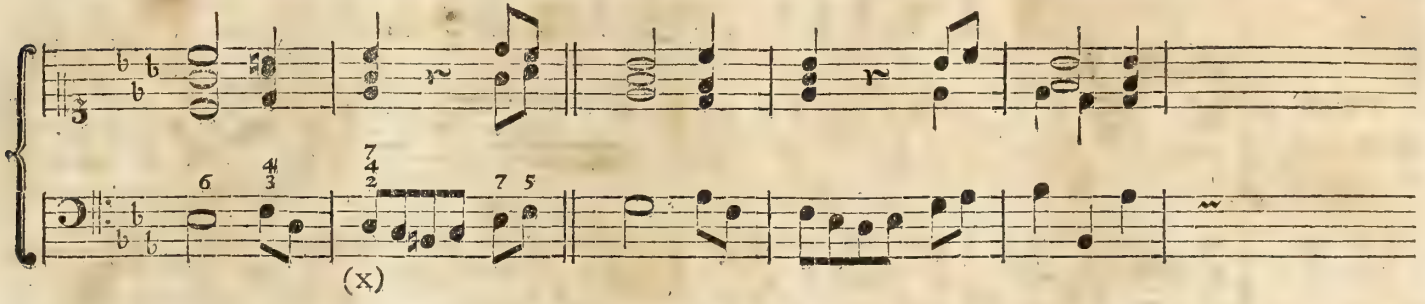
Bey (n) ist mit 43, statt 54 resolvirt, und das aus guten Gründen.

Bey (o) sollte man beym ersten Anblicke glauben, es müßte der Hauptaccord zum Es genommen werden; hier wird aber die Note Es als Terzia modi behandelt. Sonsten ist weiter nichts sonderliches; auch

Bey (p) ist die nämliche Stelle wie bey (m).

Die Stellen bey (q) sind etwas kritisch. Der Baß hat da das Thema, und die Melodie ist ihm nach den Regeln des Contrapunkts angepaßt. Dergleichen melodiöse Bässe vertragen öfters gar keine Begleitung. Will man diese beyden Stellen begleiten, so kann es am besten auf folgende Art geschehen:

Doch



Doch möchte es bey unbezifferten Bäſſen ſicherer ſeyn, wenn man dergleichen Stellen, wie ſchon geſagt, mit der linken Hand allein ausführte, weil es allemal mißlich iſt, dergleichen Stellen richtig zu accompagniren.

Bey (r) iſt wieder nur eine zweyſtimmige Begleitung.

Bey (1) zu Anfange des Grazioſo kann man in der halben Applicatur ſpielen, man kann es aber auch in der ordentlichen Lage nehmen.

Bey (2) nimmt man der Bequemlichkeit wegen D leer. Und ſo bey den ähnlichen Stellen.

Bey (3) geht man auf G, womit das dritte Viertel anfängt, wieder in die ordentliche Lage.

(*) Sotto voce (heißer) wird auf der Violin auf folgende Art ausgeführt: man führt den Bogen etwa noch einmal ſo weit vom Stege ab, wie gewöhnlich, dadurch wird ein ſo zu ſagen heißerer Ton hervorgebracht.

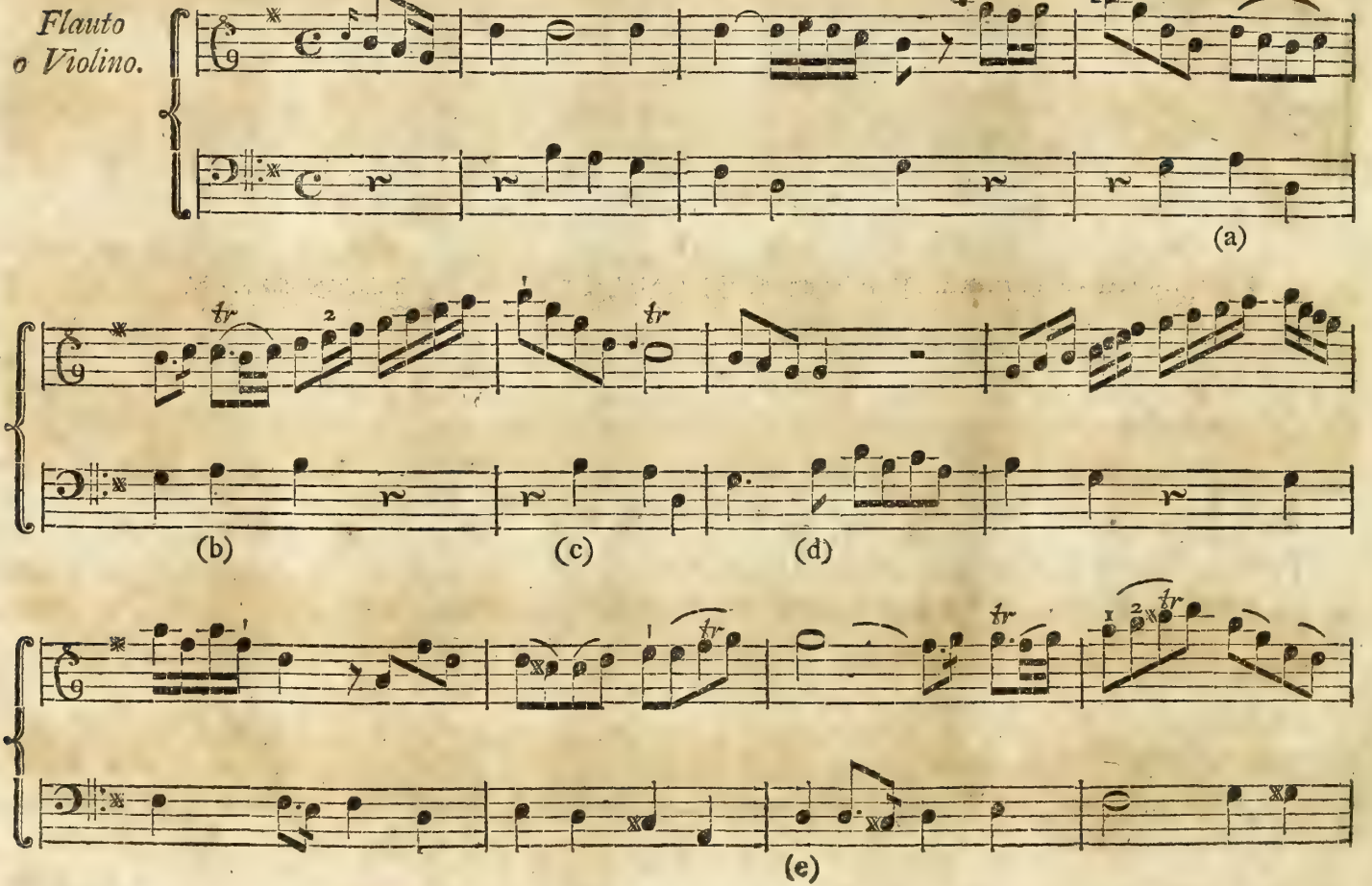
§. 17.

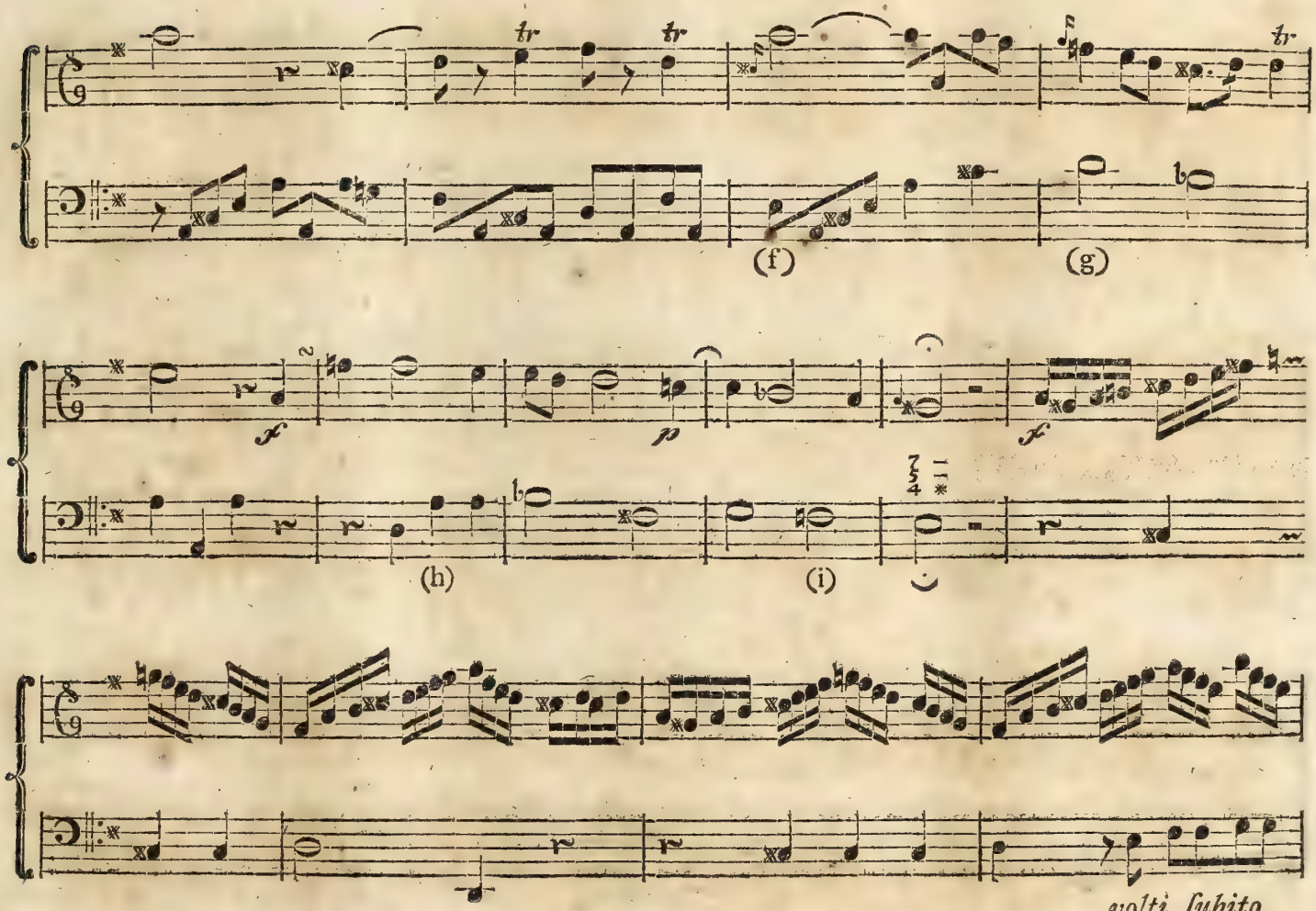
Die folgende Sonate iſt für die Flöte, und wegen der Sprünge, ſo auf der Flöte leicht zu machen ſind, für die Violine unbequem. Ich hätte die ſchweren Stellen mit Anmerkungen erläutern können: ich habe ſie aber beliebter Kürze wegen weggelaſſen. Ein guter Violinſpieler wird ſich ſchon zu helfen wiſſen. Und wem ſie gar zu ſchwer iſt, der kann ſie übergehen.

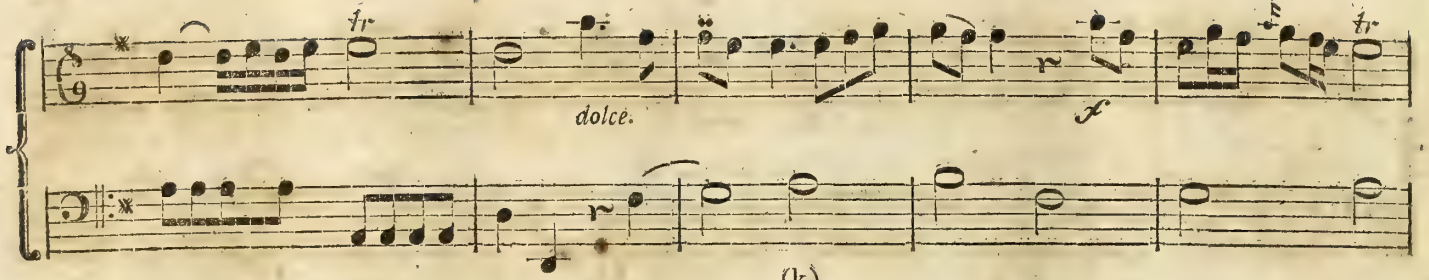
Fünfte Sonate.

Moderato.

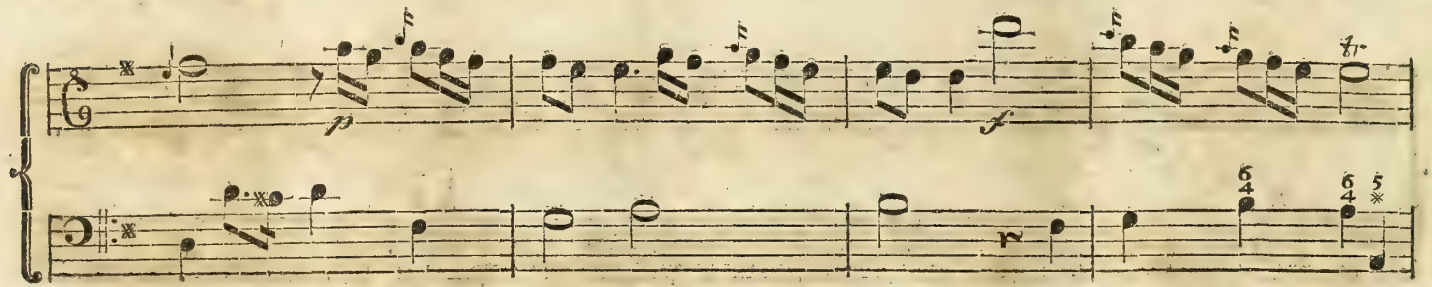
Flauto o Violino.

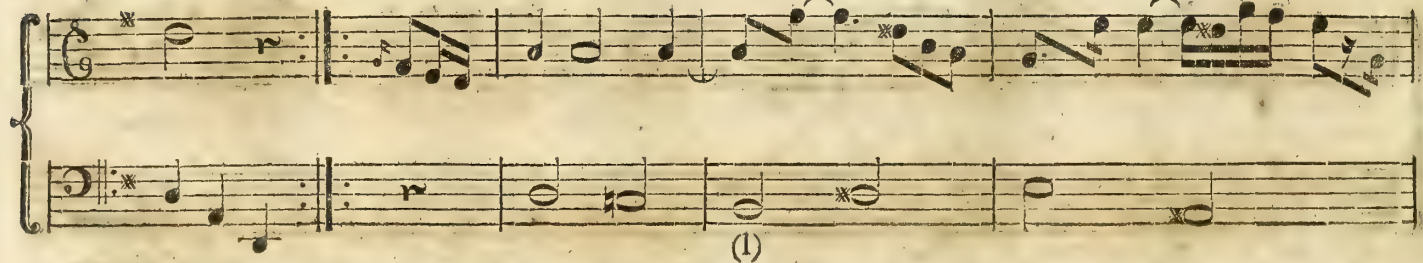



tr
tr
tr
(f)
(g)
(h)
(i)
volti subito.

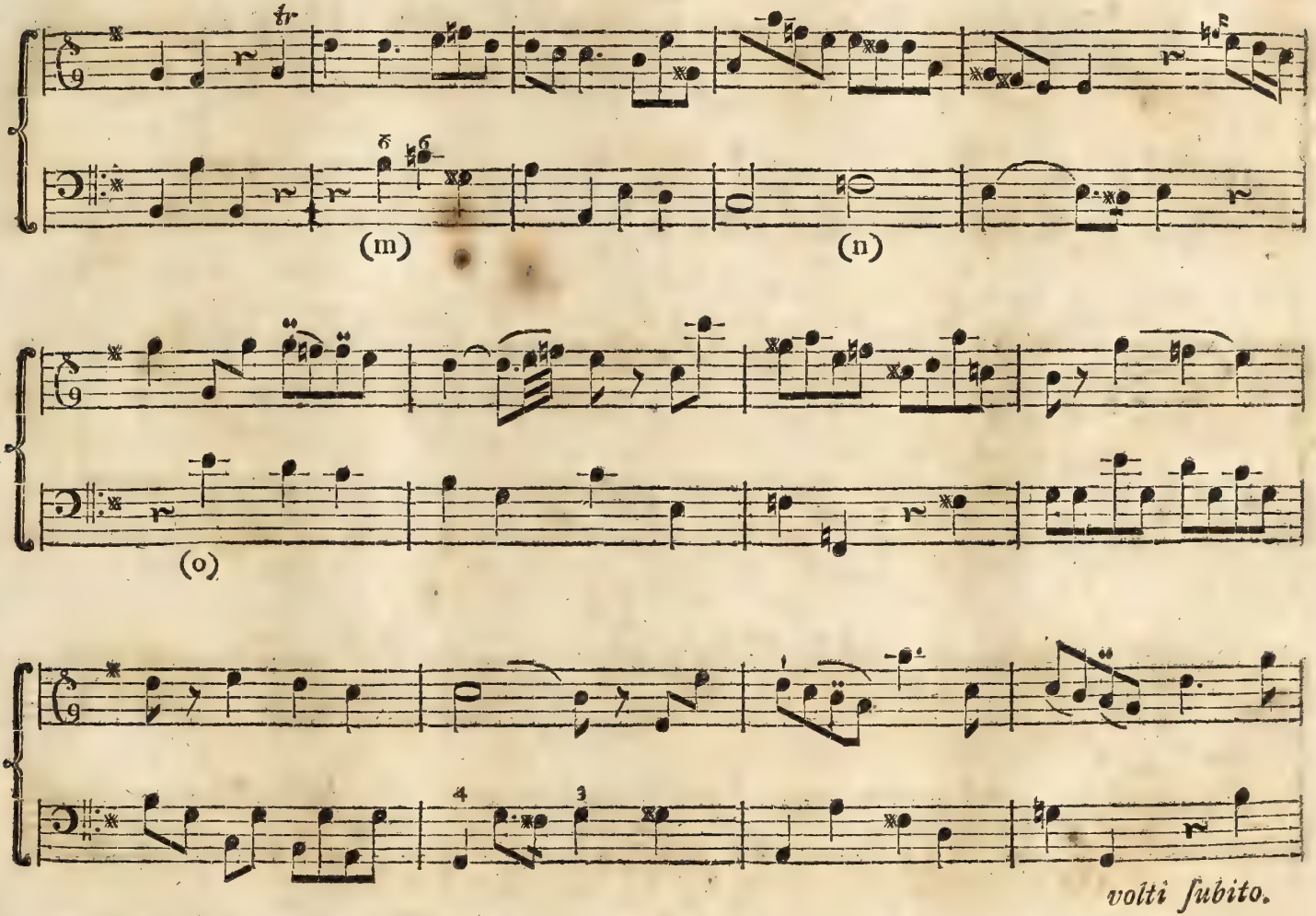


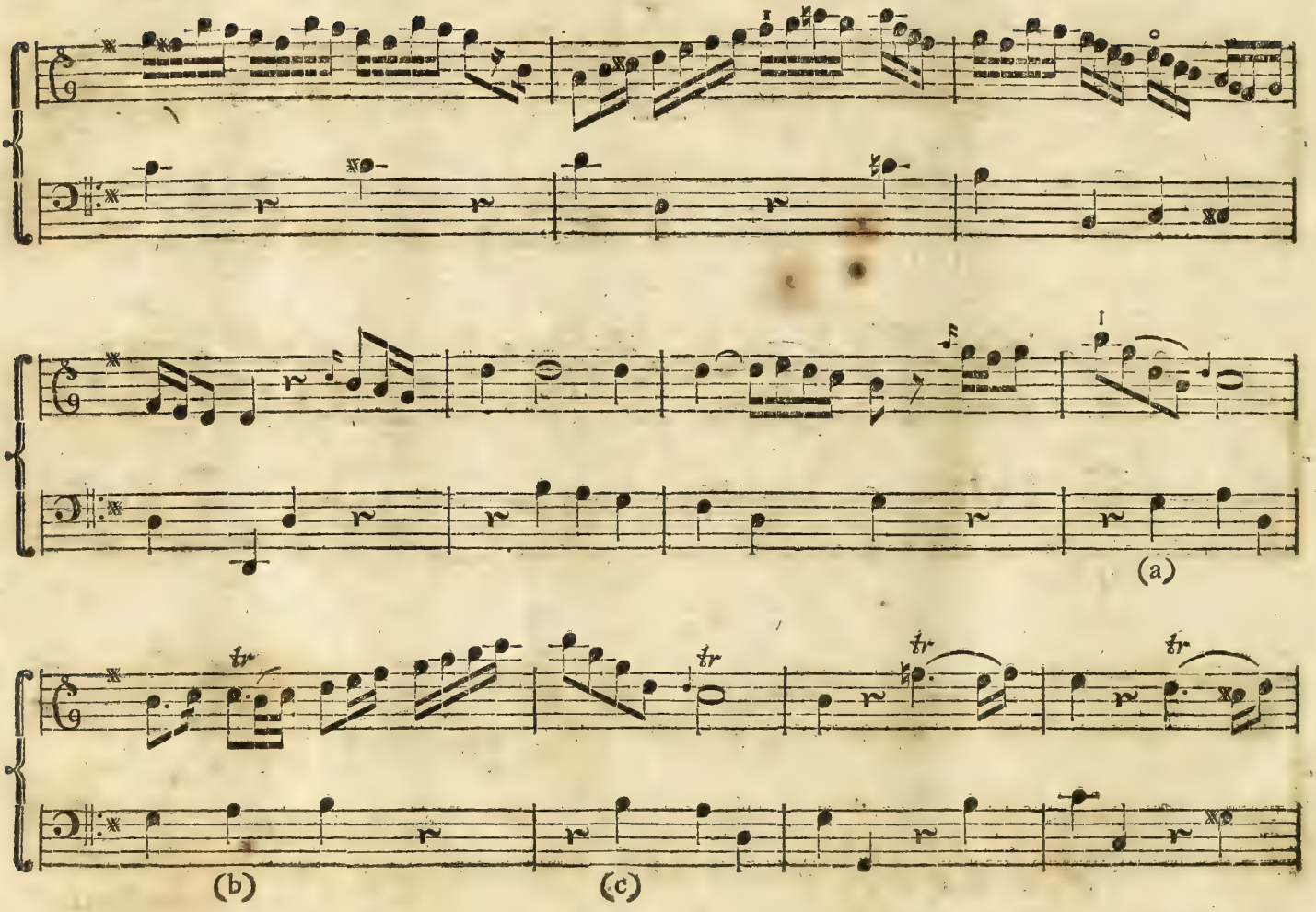
(k)

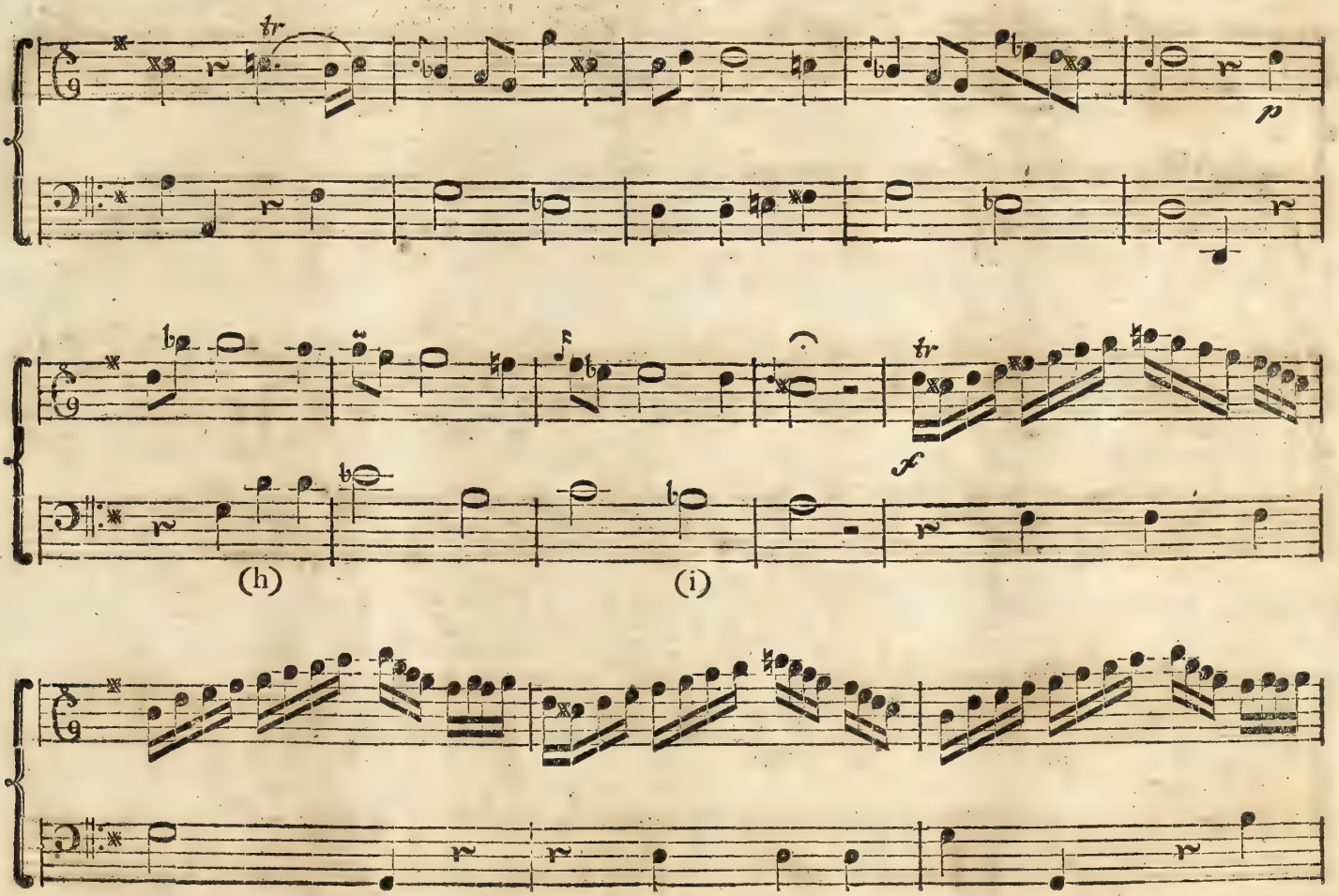




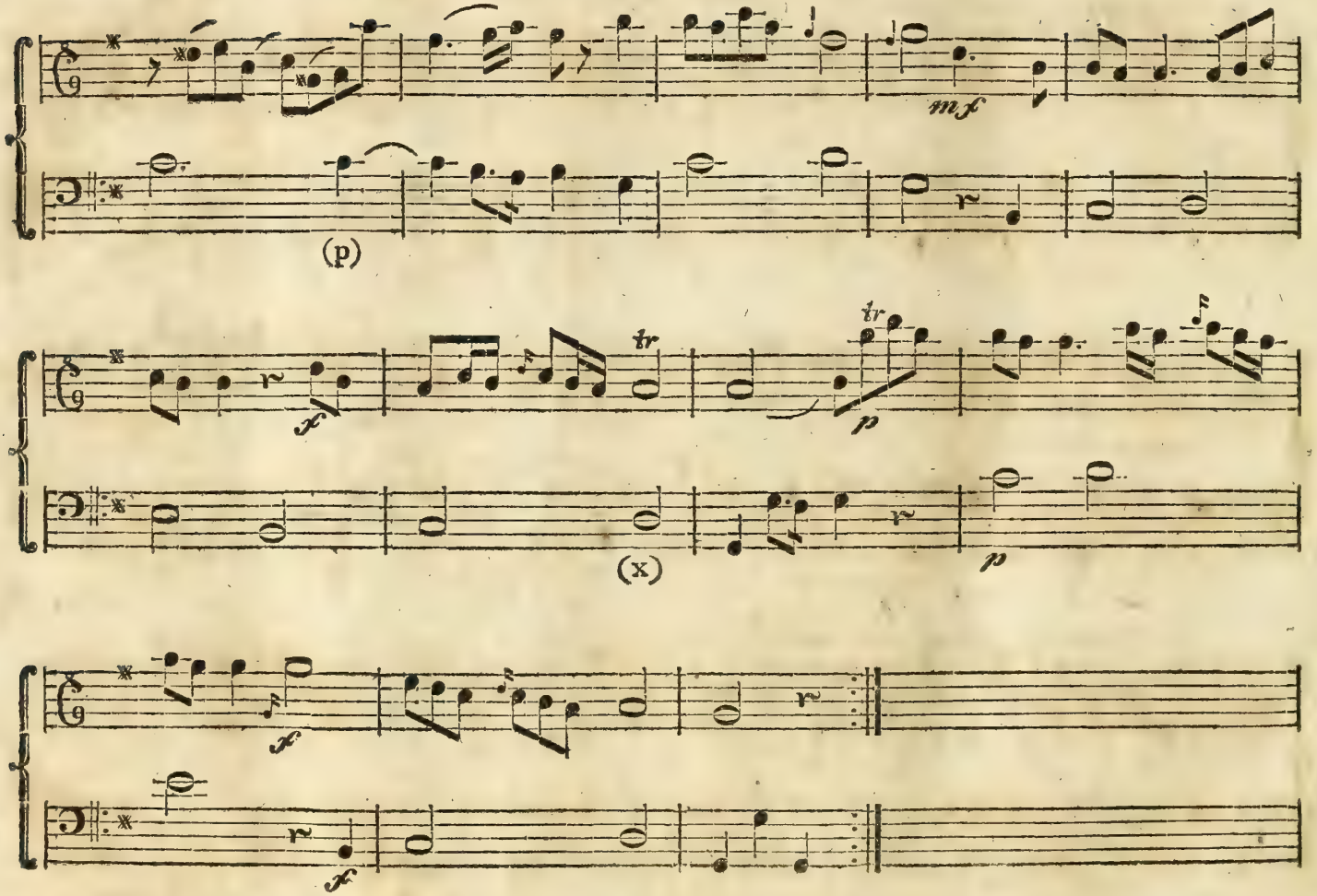
(l)

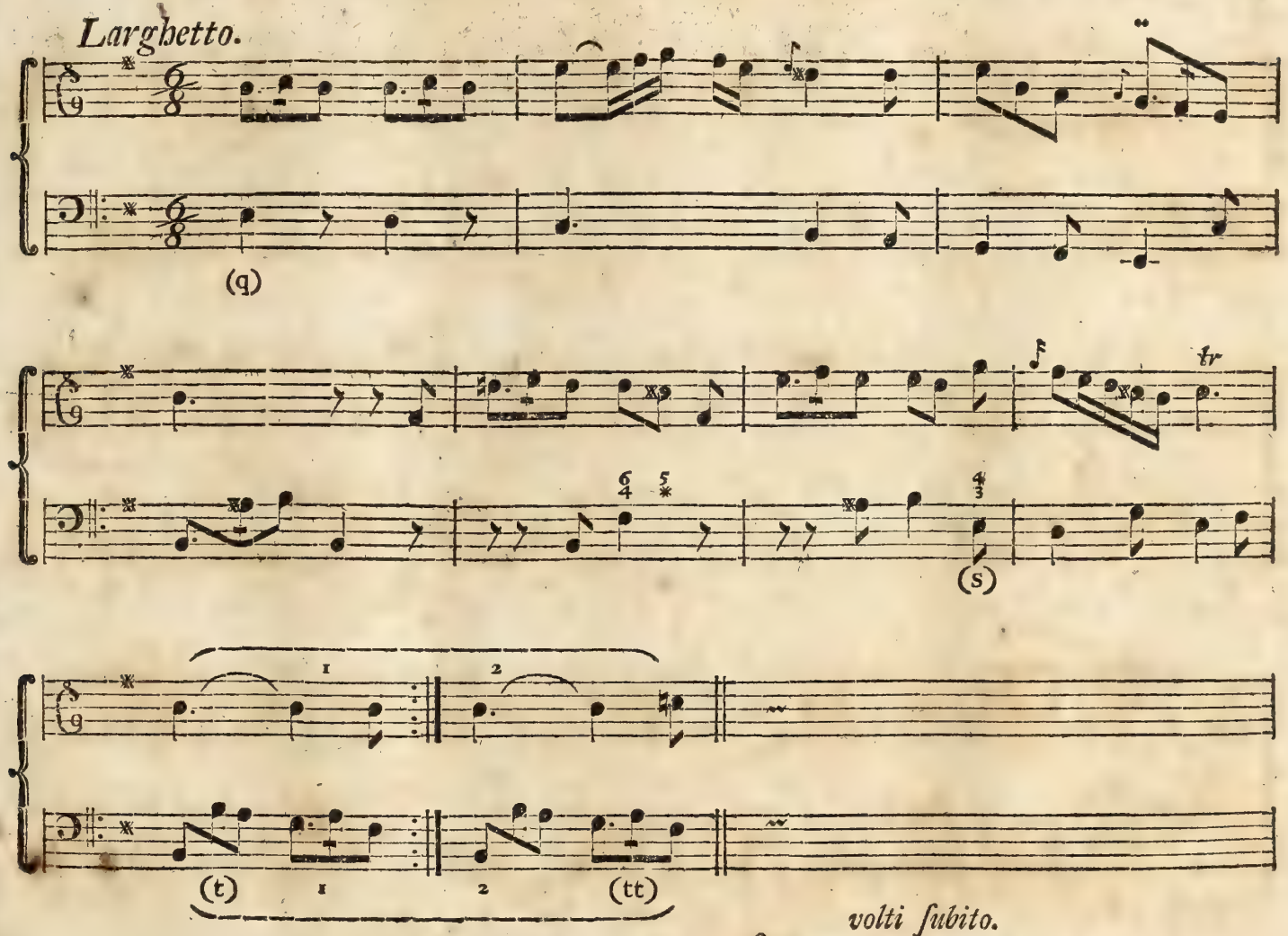

tr
(m)
(n)
(o)
volti subito.


(a)
(b)
(c)

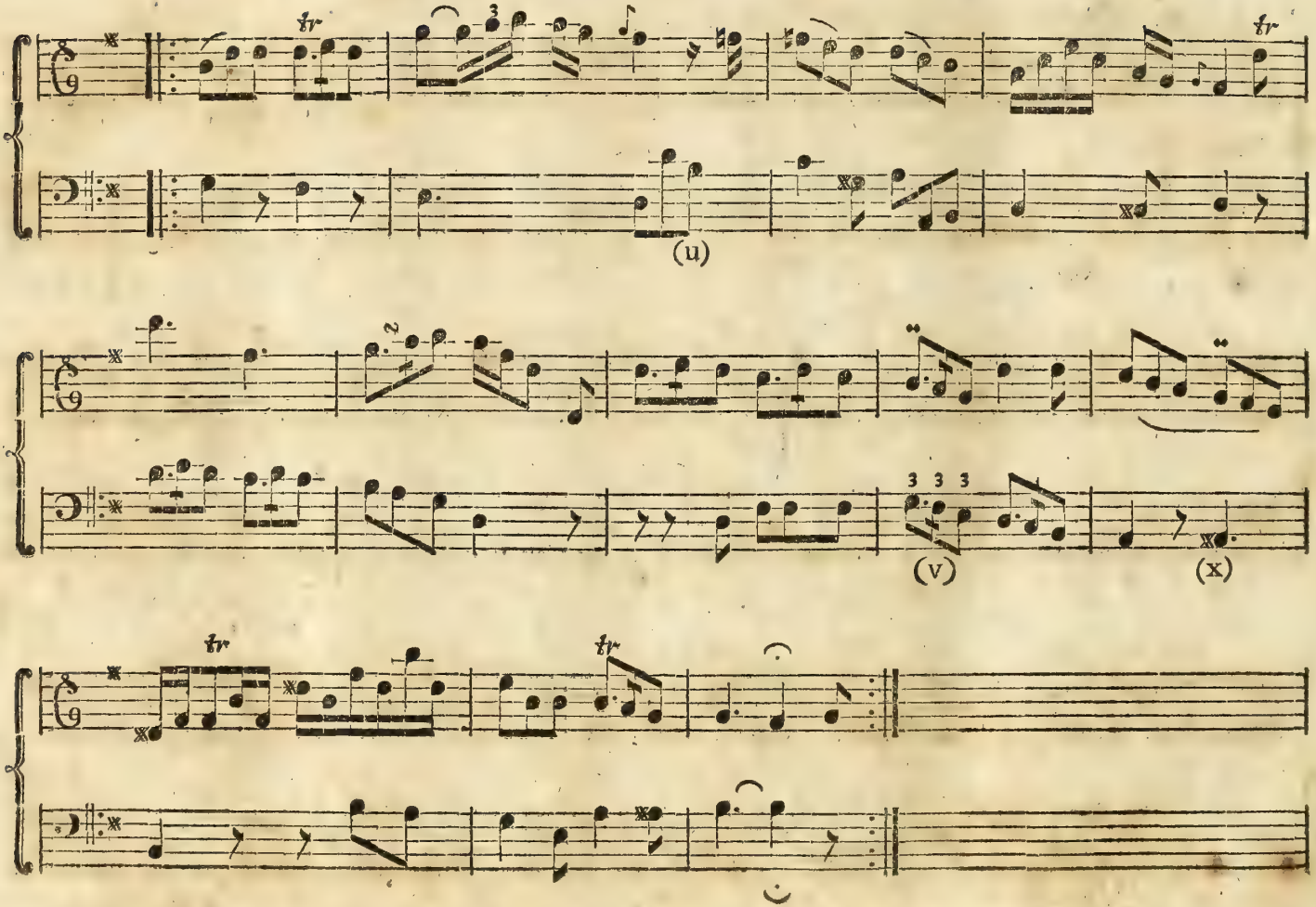


volti subito.


mf
(p)
tr
tr
p
(x)
p
f
f

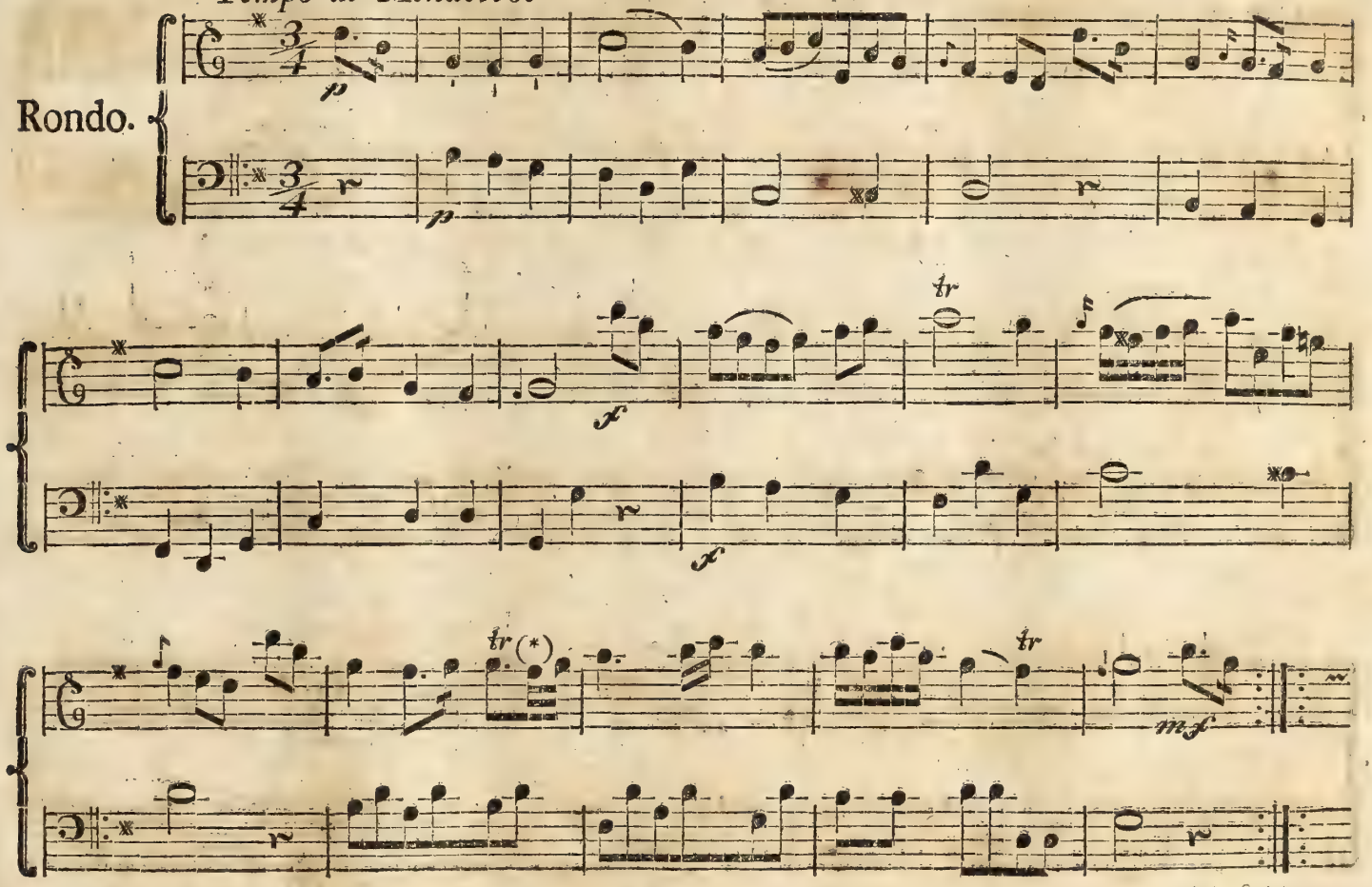


volti ſubito.

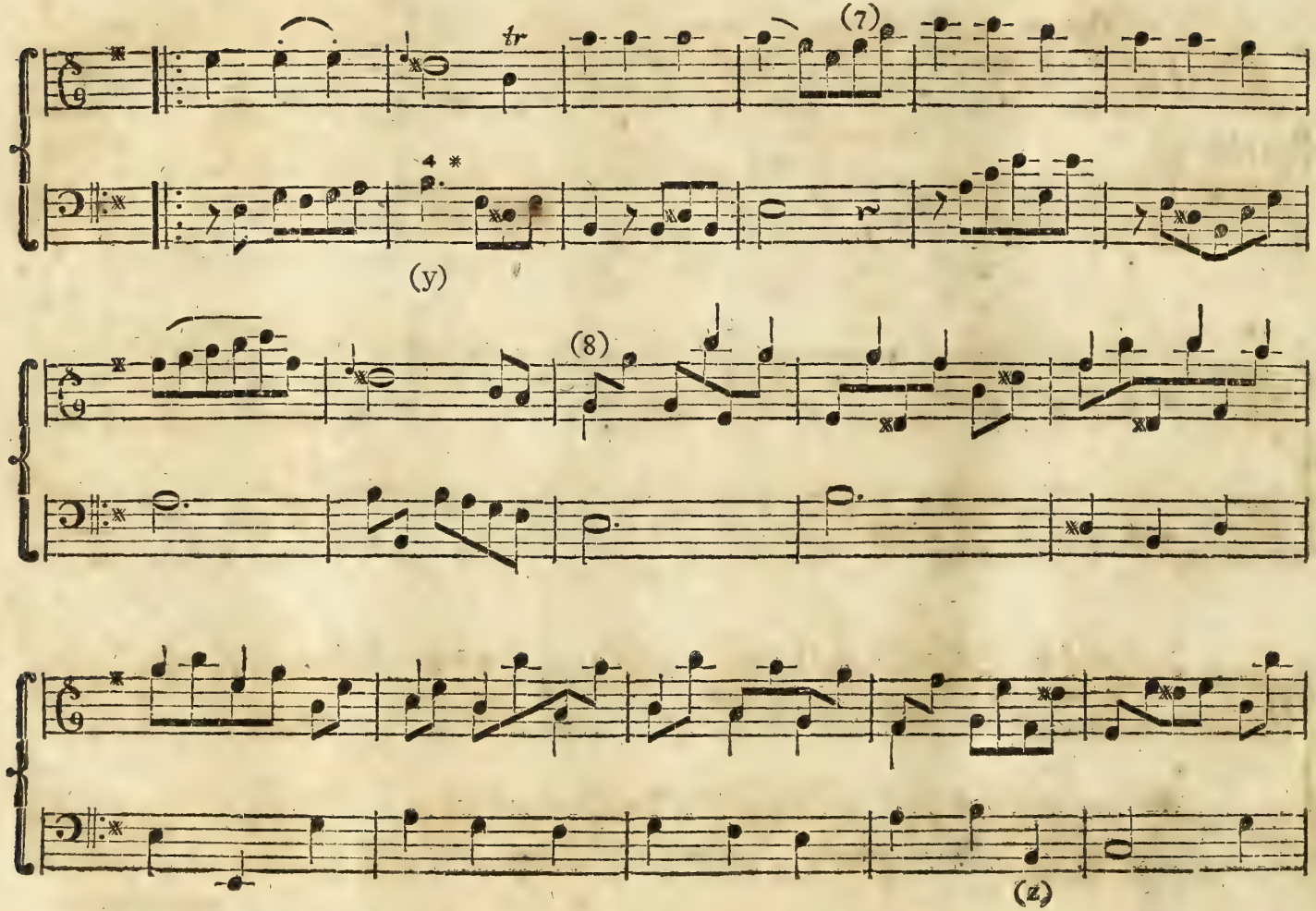

tr
3
(u)
2
3 3 3
(v)
(x)
tr
tr

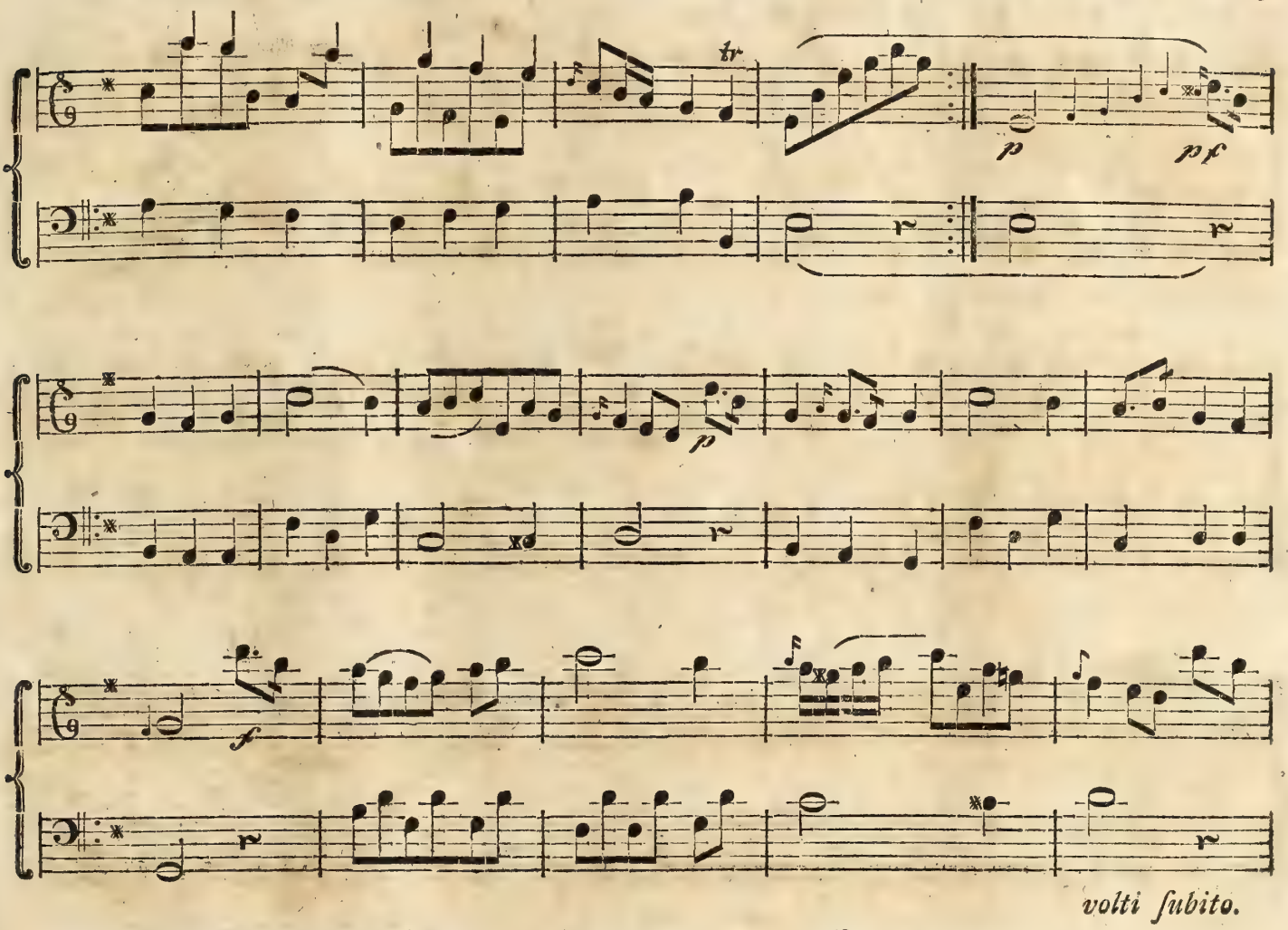
Tempo di Minuetto.

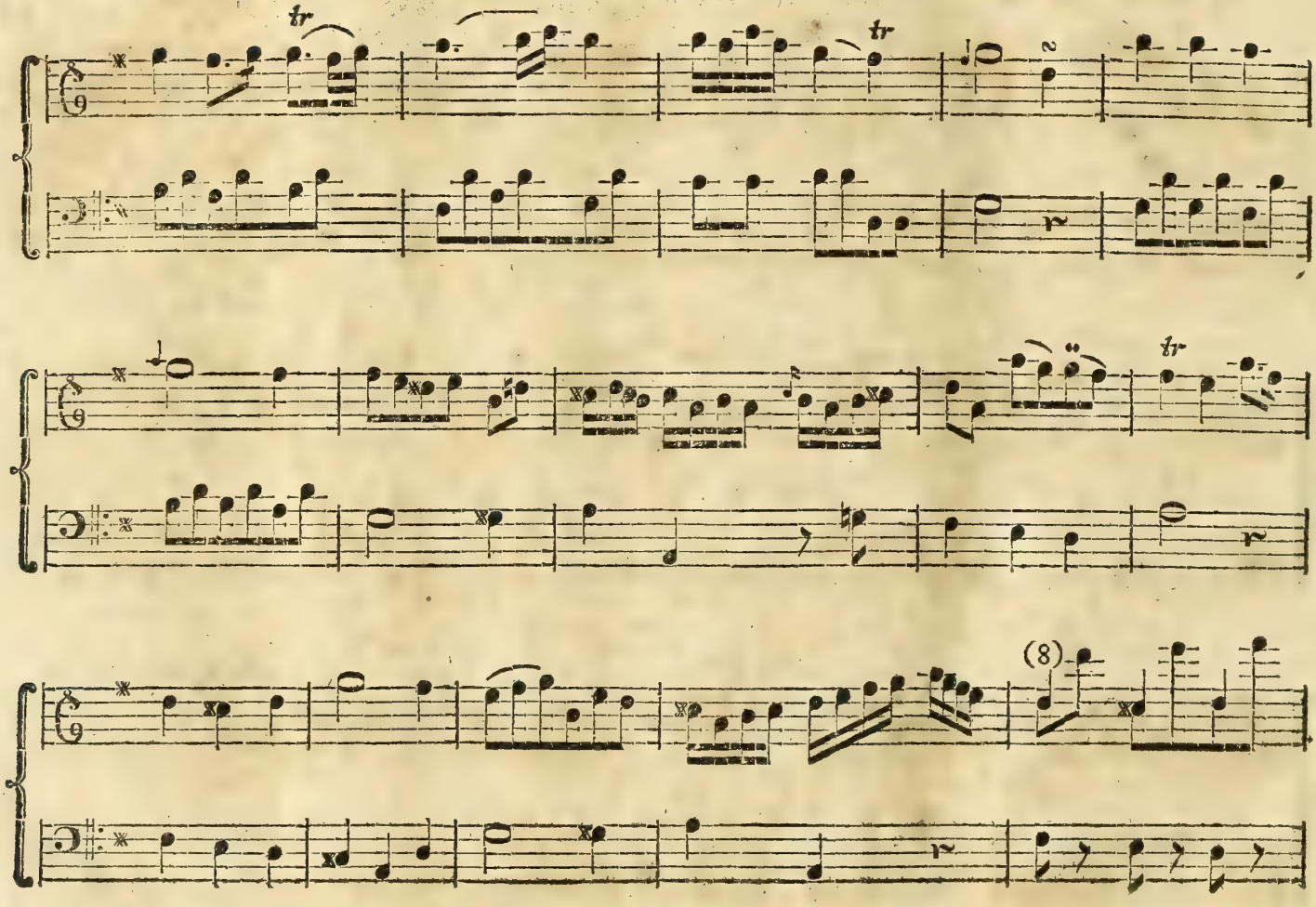
Rondo.

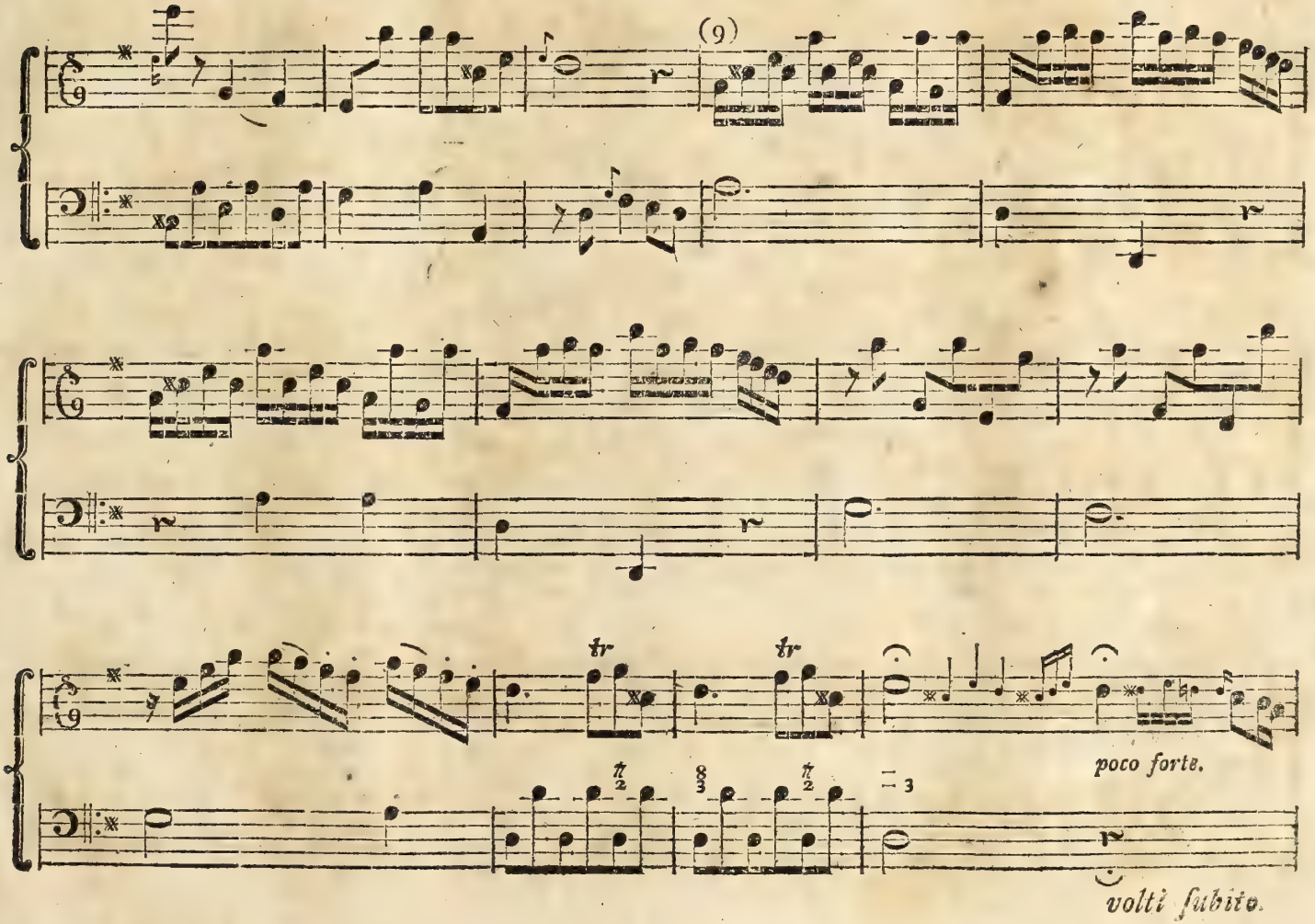


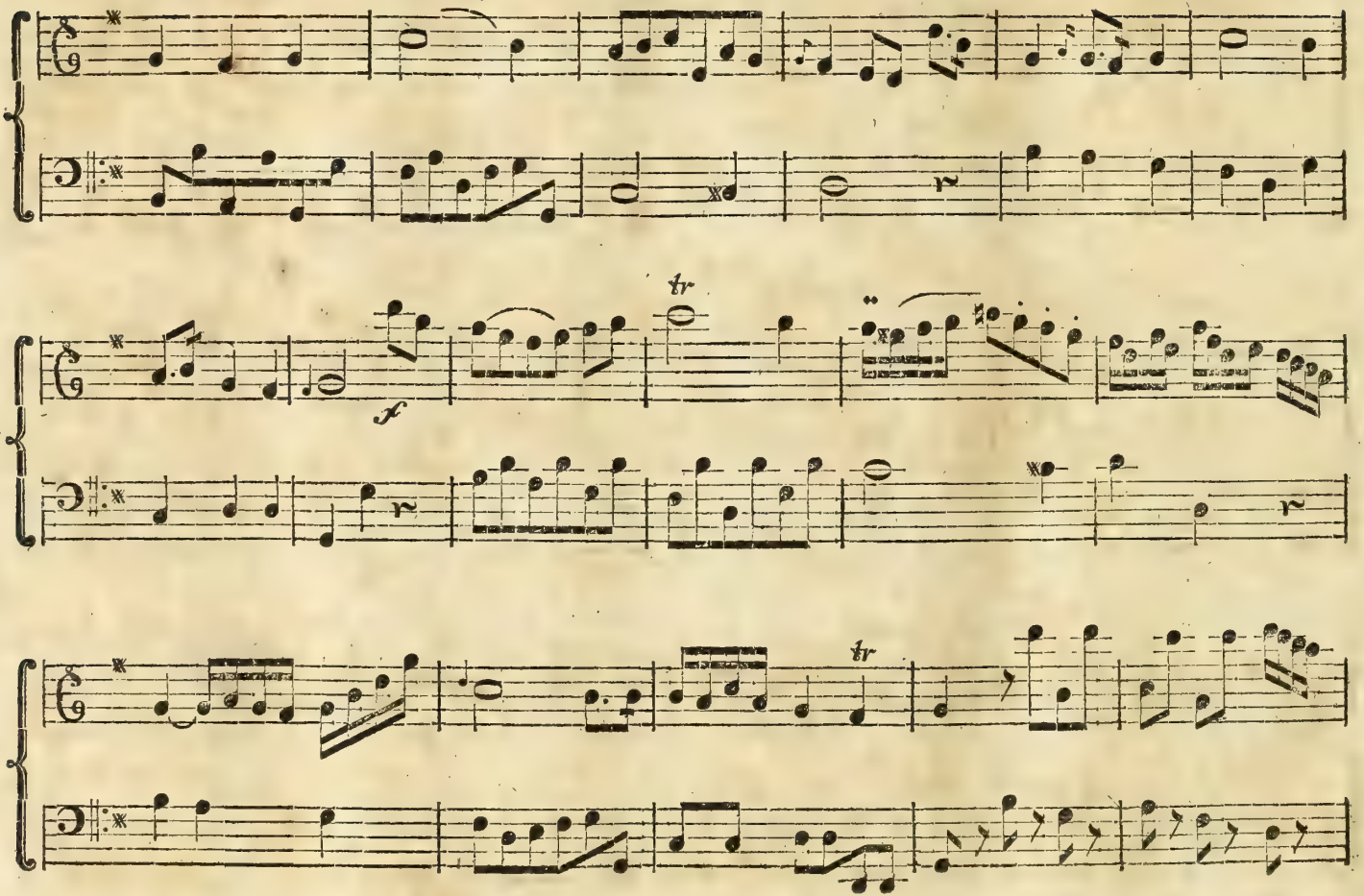
volti subito.

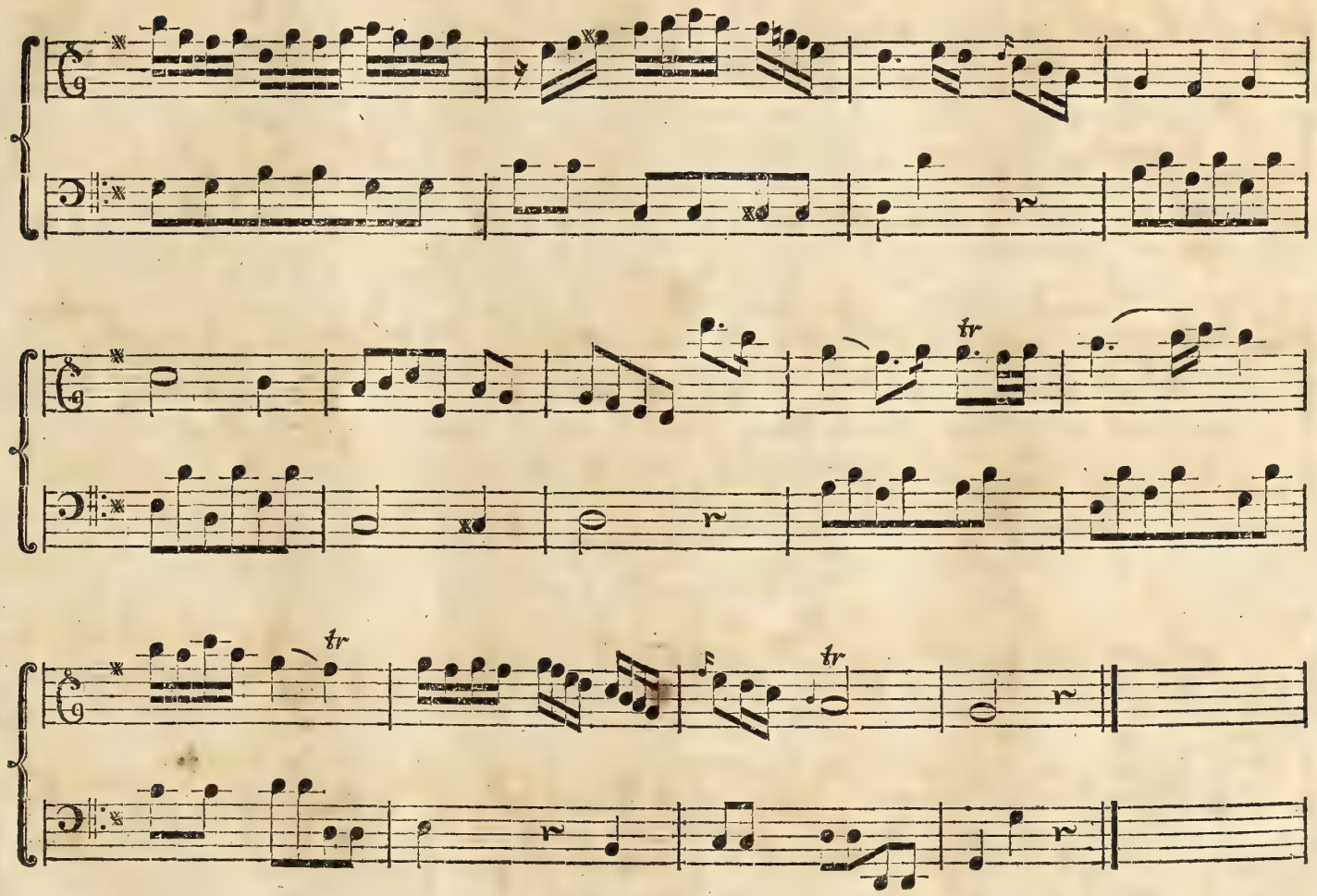

(7)
tr
(y)
(8)
(z)


tr
p
pf
p
f
volti subito.


tr
tr
tr
(8)


(9)
tr
tr
poco forte.
volti subito.


tr
f
tr

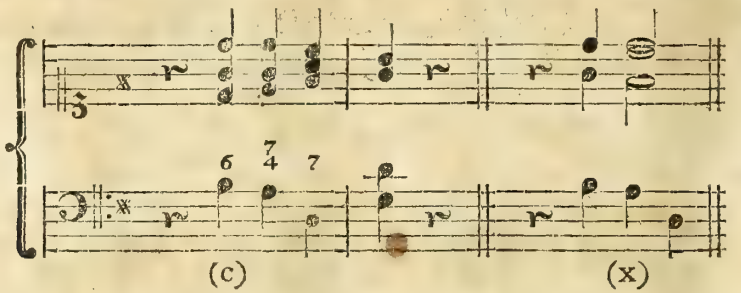

tr
tr
tr

Diese Stelle ist für die Violin bequemer als jene.

Anmerkungen. Bey (a) schlägt man $\frac{6}{3}$ an, das folgende D geht durch: und auf der vorhergehenden Viertelpause schlägt man den Accord vor.

Bey (b) die durchgehende Septime. Diese Begleitung kommt oft statt $\frac{4}{3}$ vor, und ein geübtes Ohr wird diese und andere dergleichen Abweichungen, von dem eigentlichen natürlichen Accompagnement, leicht errathen.

Bey (c) verdoppele man die Terz, so: $\frac{3}{6}$. Die darauf folgende Note A, hat $\frac{7}{4}$, hiezu gehöret, wie bekannt, die 5: und man nimmt am besten die Quarte außen, wie schon in der zweyten Sonate (a) erinnert, und folgendergestalt in Noten stehet:

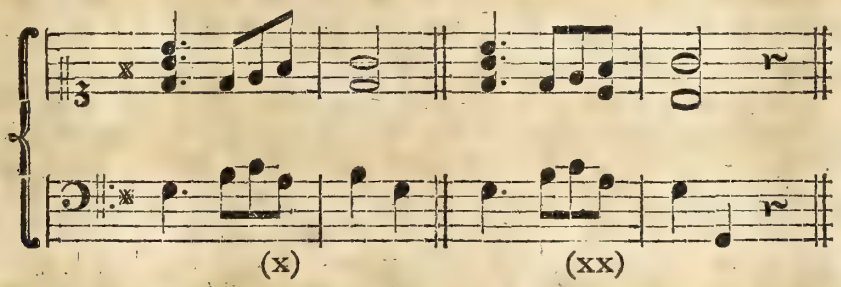


Würde man, wie in dubio meistens geschieht, diese Stellen wie bey (x) begleiten, so wäre es zwar der einfachen Melodie nicht entgegen; aber wenn die Mittelstimmen dabey gerade diese Harmonie von $\frac{7}{4}$ hätten, so ist das erste Beyspiel allerdings passender. Ich bin überhaupt der Meynung: daß man die Harmonie so rein halte wie es nur immer möglich ist: denn sie ist wie ein weißes Kleid, welches keinen Schmuz vertragen kann.

§. 18.

Die Musik hat mit der Malerey einerley Grundsätze, diese verlangen auch, daß man die Farben so rein als möglich halte; sie müssen zwar wie die Intervalle auch gemischt werden, um den Uebergang von einer Farbe zur andern, und Licht und Schatten, als die Seele der Malerey, zu bewürken: aber es sind gewisse Mezzetinten die so delikat sind, daß das geringste dunkele sie gänzlich verschmuzen würde. Man höre einmal eine Musik wo der Komponist zu viel schmuzige Farben, das ist, Dissonanzen angebracht hat, und sehe ein Gemälde wo die Farben auch schmuzig, krell, ohne Ordnung und Wahl aufgetragen sind, und fühle selbst, wenn man anders fühlen kann! — Von stumpfen oder sonderbaren Köpfen, die, um original zu scheinen, gerade die Mittel gegen den Endzweck brauchen, ist hier die Rede nicht; diese sind von der Natur zum schönen Künsten verwahrloset.

Anmerkungen. Bey (d) begleitet man den Baß nicht: Diese Einleitungsklauseln, die keine Melodie über sich haben, vertragen nicht gerne eine Begleitung. Doch kann man sie öfters mit simpeln Terzen abfertigen; irgend so:



Bey (x) ist die 6 einfach, weil der Baß zu nahe ist; wäre dieses nicht, oder er gienge statt in die Terze H, herunter in den Grundton G, so nähme man sie dazu.

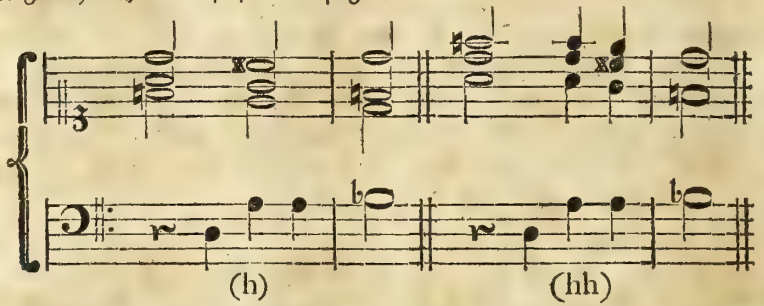
Bey (e) wird auf die Pause $\frac{2}{4}$ vorgeschlagen, und auf die gewöhnliche Art in die $\frac{8}{3}$ beym dritten Viertel aufgelöst.

Bey (f) verlangt die Note E $\frac{6}{4}$.

Bey (g) zeiget sich die kleine Terz F; also die Note D hat den Mollaccord: das darauf folgende ♭ H ist hier die fallende **Terzia modi**, die zwar in dem natürlichen Accompagnement nur die kleine Sexte, Quarte und Terz hat; allein die Gewohn-

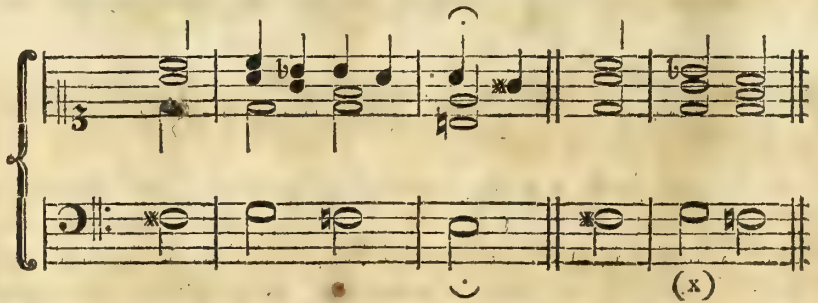
wohnheit hat $\frac{6}{3}$ eingeführet. Ob schon diese Harmonie pikanter fürs Ohr ist als jene, so ist doch 6, (die übermäßige Sexte) als das Semitonium modi von A, geschickter dahin einzulenken.

Bey (h) wird die Stelle gewöhnlicher Weise so accompagnirt:



Weil sich aber über dem ersten A hier in der Melodie noch die Quarte angiebt, so würde man dieser in dem ersten Beyspiele durch die Terz zu nahe treten. Daher ist in diesem Falle die Begleitung bey (hh) richtiger.

Bey (i) giebt sich zwar auch die Quarte über der Note F an, und wenn es genau genommen würde, müßte man sie statt der 3 zur 6 anschlagen, allein hier kann man es bey der $\frac{6}{3}$ bewenden lassen: weil, wenn man wie gewöhnlich die 8 zur $\frac{6}{4}$ nähme, das Ohr auf eine falsche Wendung geführet würde; doch ersetzte allenfalls die Resolution in die bloße Terz $\frac{6}{4}\frac{-}{3}$ auch diesen Fehler. Bey der darauf folgenden Fermate ist $\frac{5}{4}\frac{-}{*}$ beziffert, aus Beysorge, man möchte sonst $\frac{6}{4}\frac{5}{*}$ nehmen, die hier nicht am rechten Orte ist. Am besten wird diese Stelle auf folgende Art begleitet:



Wiewohl auch diese Stelle bey (x) nicht ganz zu verwerfen ist.

Bey

Bey (k) nimmt man die Terz außen, und dupplirt bey dem folgenden H dieselbe, und nimmt die Quinte dazu, wie schon vielmal bey ähnlichen Stellen erinnert. Man wird mir überhaupt, wie ich schon gesagt habe, verzeihen, wenn ich kritische Stellen öfters wiederhole: weil ich aus der Erfahrung weis, daß es nicht zu oft geschehen kann.

Bey (l) geht C vorher; welches die $\frac{6}{5}$ hat, und bey der Note H, welche mit dem (l) bezeichnet ist, liegen bleibt und zur Septime wird; daß die große Terz dazu gehöret, sieht man aus dem darauf folgenden Dis. Die zweyte darauf folgende Note x A ist hier die erhöhte Quarta modi von der Tonart E moll, und diese muß nach der Regel Septima minima $\begin{matrix} g \\ e \\ cis \end{matrix}$ haben.

Bey (m) ist ein Schleichweg. Das Ohr vermuthet den Rückgang in die Hauptonart G; die letzte Note Gis in diesem Takt aber verräth die Wendung ins A moll, und diese Wendung macht schon vorläufig die große Serte über H: folglich muß das darauf folgende C als Terzia modi auch die Serte, und nicht den Hauptaccord haben. In dem darauf folgenden Takt geht das zweyte Viertel durch, das dritte hat den Duraccord, das vierte geht wieder durch.

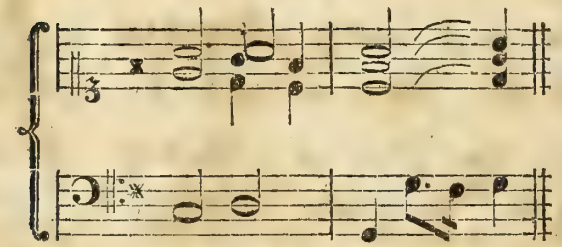
Bey (n) ist wieder $\frac{6}{5}$.

Bey (o) abermals ein Schleichweg. Man glaubt beym ersten Anblicke, daß E eben den Duraccord haben müsse, wie das vorhergehende: allein ein aufmerksames Ohr wird bey der Melodie mit (8) bezeichnet, bald gewahr werden, daß sie eine andere Wendung nimmt und ins C übergeht. Nun ist E Terzia modi, u. s. w.

Die Stellen (a) (b) (c) sind im ersten Theile schon da gewesen. So auch die bey (h) (i). Man kann sich also nach jenen richten.

Bey (p) schlägt man die Serte nach den Hauptaccord, der bey der vorhergehenden Note angeschlagen wurde, nach. Zur gebundenen Note C, als der fallenden Quarte, nimmt man $\frac{4}{2}$: die darauf folgenden Noten H, A, gehen durch, bey dem dritten Viertel H geschiehet die Auflösung in $\frac{6}{5}$.

Bey (*) ist nur ein unvollkommener Schlußfall, daher liegt die Secunde außen, $\frac{2}{7}$, und diese ganze Harmonie resolvirt aufwärts, da sie sonst in dieser Lage gemeiniglich herunter resolvirt. Sie wird am besten auf folgende Art gemacht:



Dieß wären die Anmerkungen zum ersten Satze dieser Sonate. Wir gehen weiter, zum Larghetto:

Bey (q) fängt es nach dem regelmäßigen natürlichen Accompagnement an, und geht bis

bey (r); da geht die Melodie in die Quinte. Dieser Uebergang ist bey den Franzosen üblicher wie bey uns, und bey den Italiänern, welche die Ausweichung in die Terzie vorziehen; und sie hat auch in der That mehr Gefälliges fürs Ohr wie jene.

Bey (s) könnte man auch mit dem Hauptaccorde vorlieb nehmen, doch leitet hier die $\frac{4}{3}$, welche die 6 bey sich hat, besser in die Tonart ein.

Bey (t) ist wieder eine Einleitungsklausel, die am besten ohne Begleitung ausgeführet wird.

Bey (tt) thut man aber besser, wenn man zur letzten Note Fis $\frac{5}{\#}$ nimmt; weil dadurch die jähe Ausweichung ins G bestimmet wird.

Bey (u) läßt sich die falsche Quinte in der Melodie hören: diese Harmonie bleibt über dem folgenden E stehen, und wird zur $\frac{9}{4}$, welche die Quinte bey sich hat, und auf die zweyte Hälfte der E Note resolviren muß. Das **Semitonium modi Gis**, und im folgenden Takte Cis, haben wie bekannt $\frac{6}{5}$, welche auch wie bey (u) behandelt werden.

Bey (v) werden die drey vorgeschriebenen Terzen einfach genommen, und auf D der Hauptaccord.

Bey (x) wieder die erhöhte **Quarta modi** mit der **kleinsten Septimenharmonie**, die sich gewöhnlich bey denen erhöhten Tönen immer in der Vorzeichnung natürlich angiebt. So viel vom Larghetto.

Bey

Bey (y) darf man wohl den Vorschlag nicht übergehen, deswegen ist er beziffert.

Bey (z) die Terz außen, und bey C dupplirt. Ist schon oft da gewesen! — Um Vergebung!

§. 19.

Beym Tempo di Minuetto sind die Anmerkungen sparsamer wie bey den vorhergehenden; weil diese tändelnden Sätze alle gesuchte Harmonien und Wendungen nicht wohl vertragen: und der Komponist kann nur immer auf den Beyfall der Liebhaber mit gesunden Ohren Verzicht thun, der sie mit nichts als Raritäten und künstlichem Schulgeschwätze unterhalten kann. So wie ein gesunder Geschmack sich besser bey wohlschmeckenden Gerichten, Obste, und andern nährenden gesunden Speisen befindet, als jener verdorbene, der seine Delizen in halb verfaultem Wildpret, Austern, Muscheln, ranzigen Sardellen, in Oliven, und d. m. suchet. Doch chacun à son goût. Die Ausnahmen heben darum die Regel nicht auf.

§. 20.

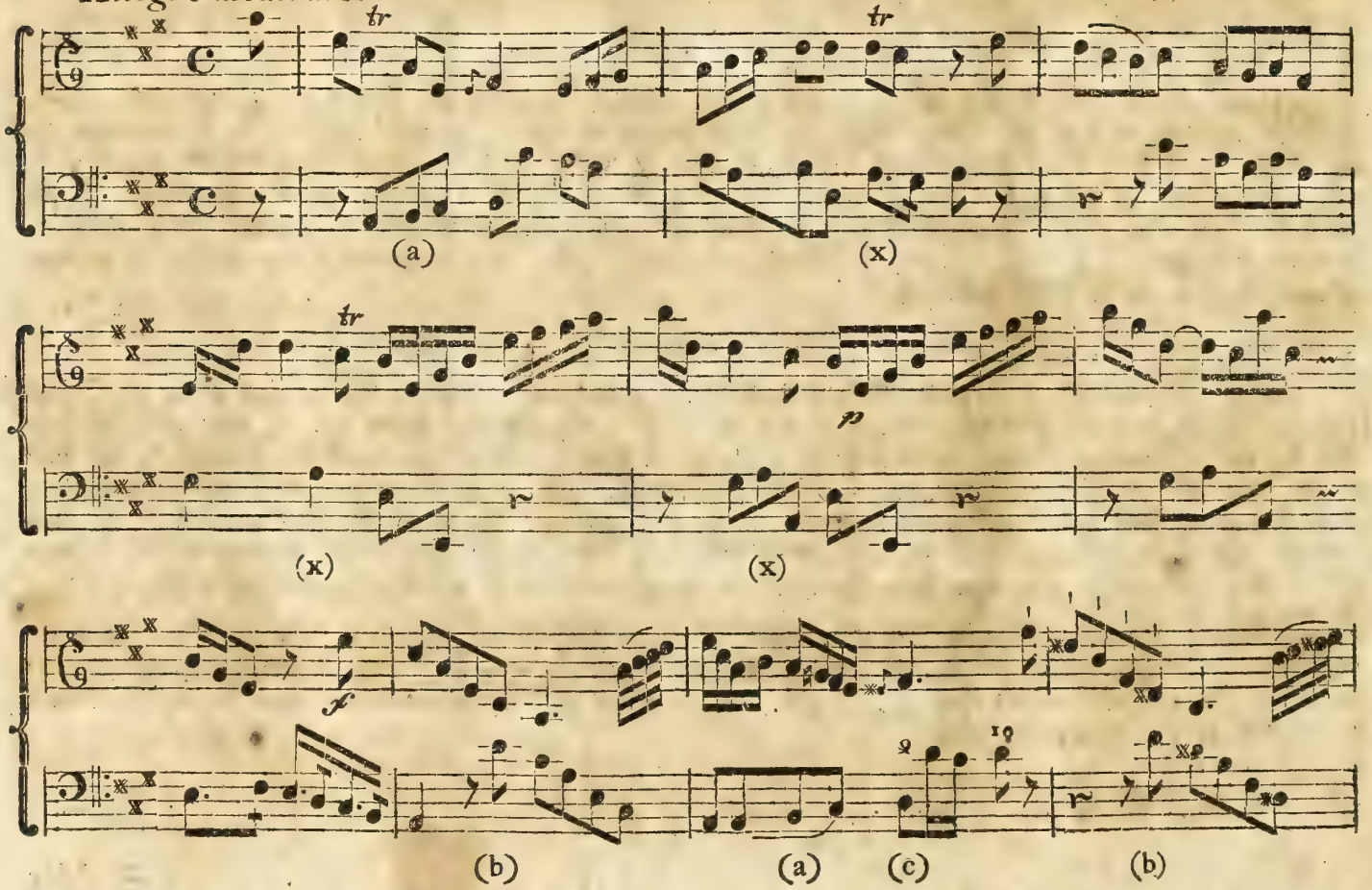
Folgende Sonate wird beym letzten Satze so wohl den Accompagnisten, als den Violinspieler etwas in Othem setzen. Man darf sich also nicht wundern, wenn man beym ersten Durchspielen strauchelt. Diese Art Bässe erfodern eine fleißige Uebung, ehe man sie ohne Fehler wird spielen können; sie sind aber auch sehr heilsam für die linke Hand: denn diese wird bey den trommelnden, auch öfters lahmen Bässen, die bey den meisten Sinfonien, besonders in den Filzischen vorkommen, ganz zur Unthätigkeit gewöhnt. Doch gehen die neuern Komponisten von diesem Schlendrian ab; fallen aber zuweilen in den entgegengesetzten Fehler, und setzen solche bunte Bässe, die mehr den Lärm eines Poltergeistes oder dem Abladen einer Fuhre Pflastersteine gleichen, als einer regelmäßigen harmonischen Musik. (*)

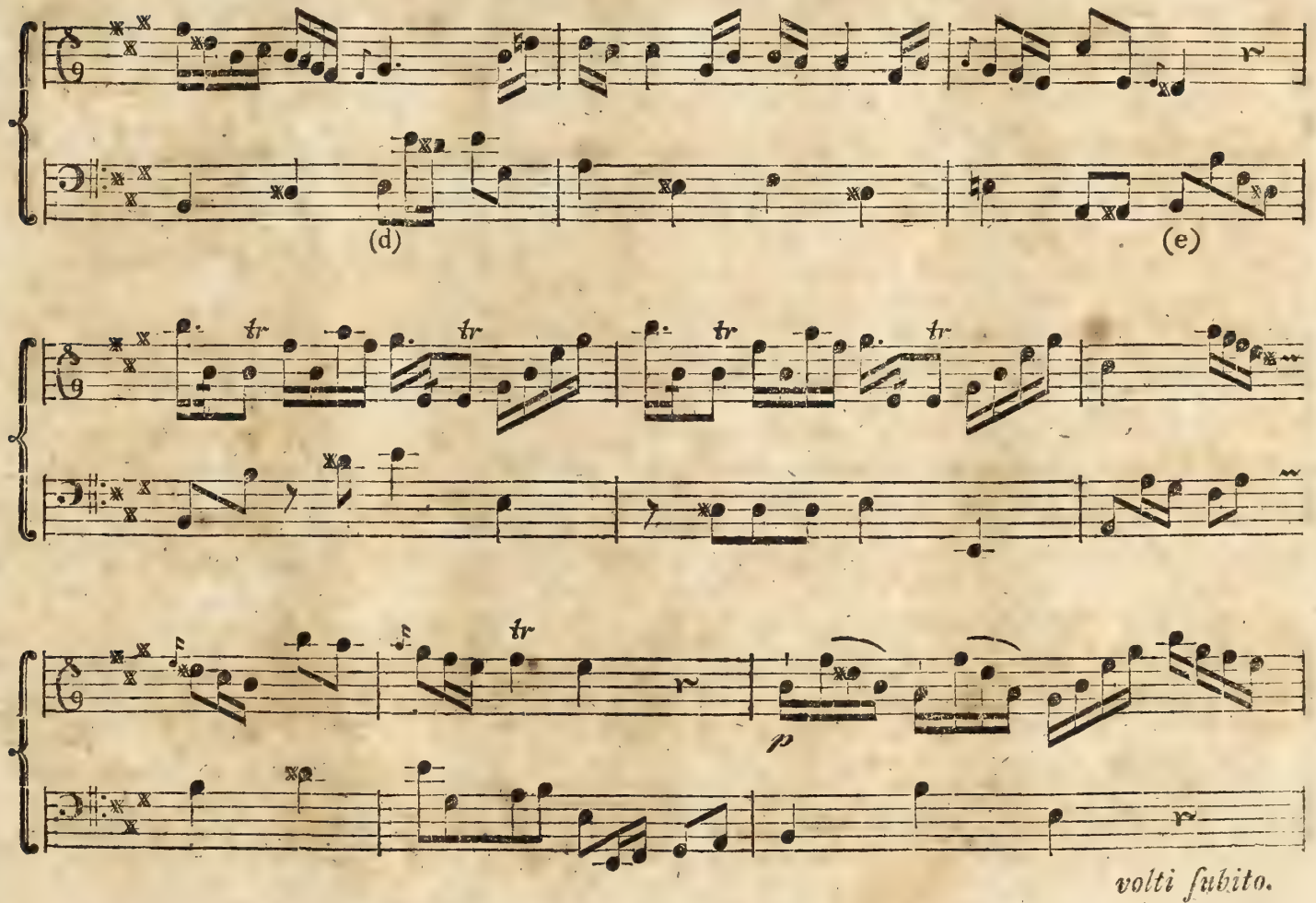
Hasse hat zwar auch viele laufende Bässe, allein sie sind mit mehr Wahl, und nur da angebracht, wo es der Ausdruck erforderte. Bey Sinfonien, die nur zur Absicht haben, das Ohr durch wohlgeordnete Harmonie und Melodie zu vergnügen, sind meines Erachtens, die gar zu polternden und brummenden Bärenbässe übel plazirt, und erregen mehr Furcht als Vergnügen.

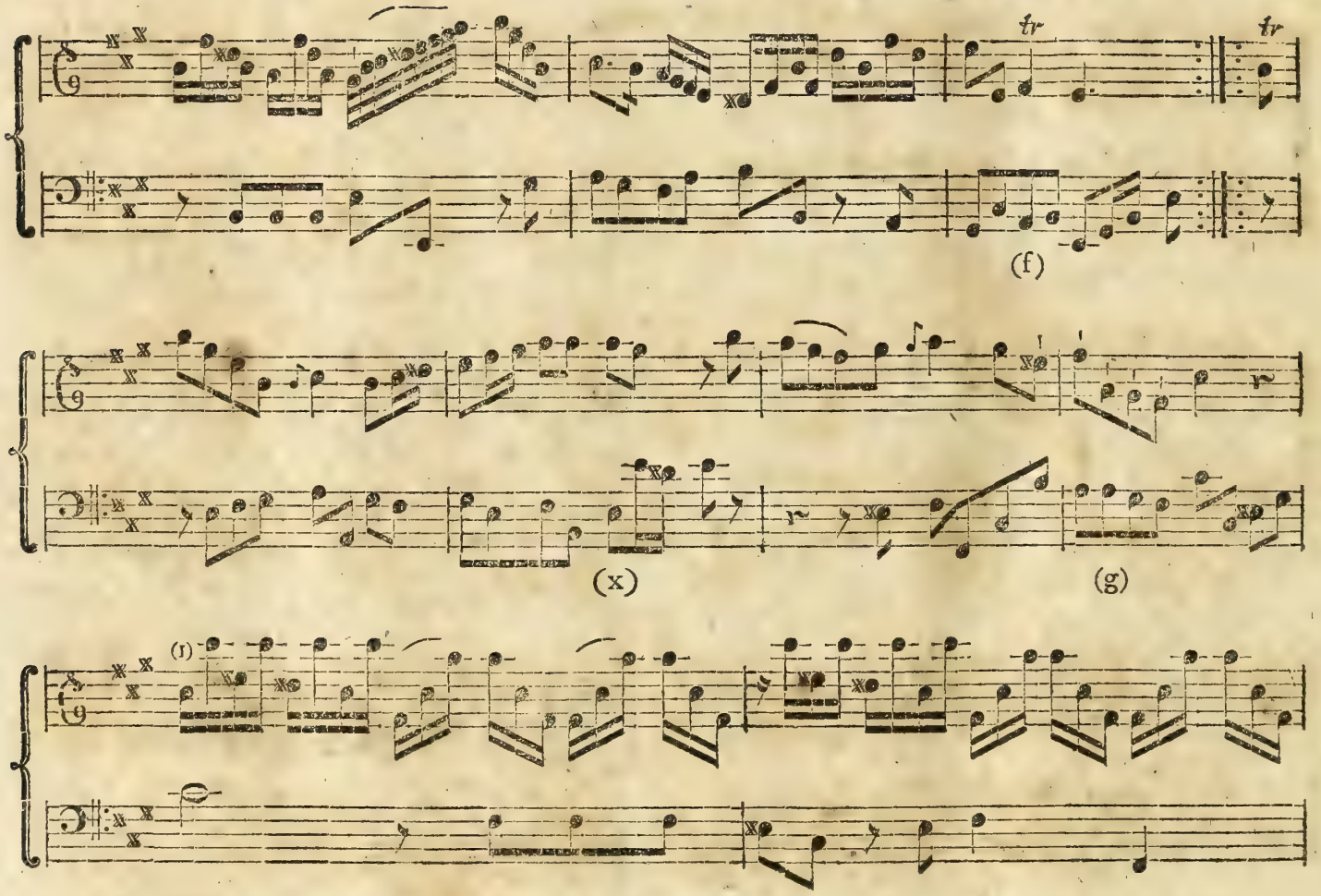
(*) Siehe Abel Oeuvre X. Sinf. IV.

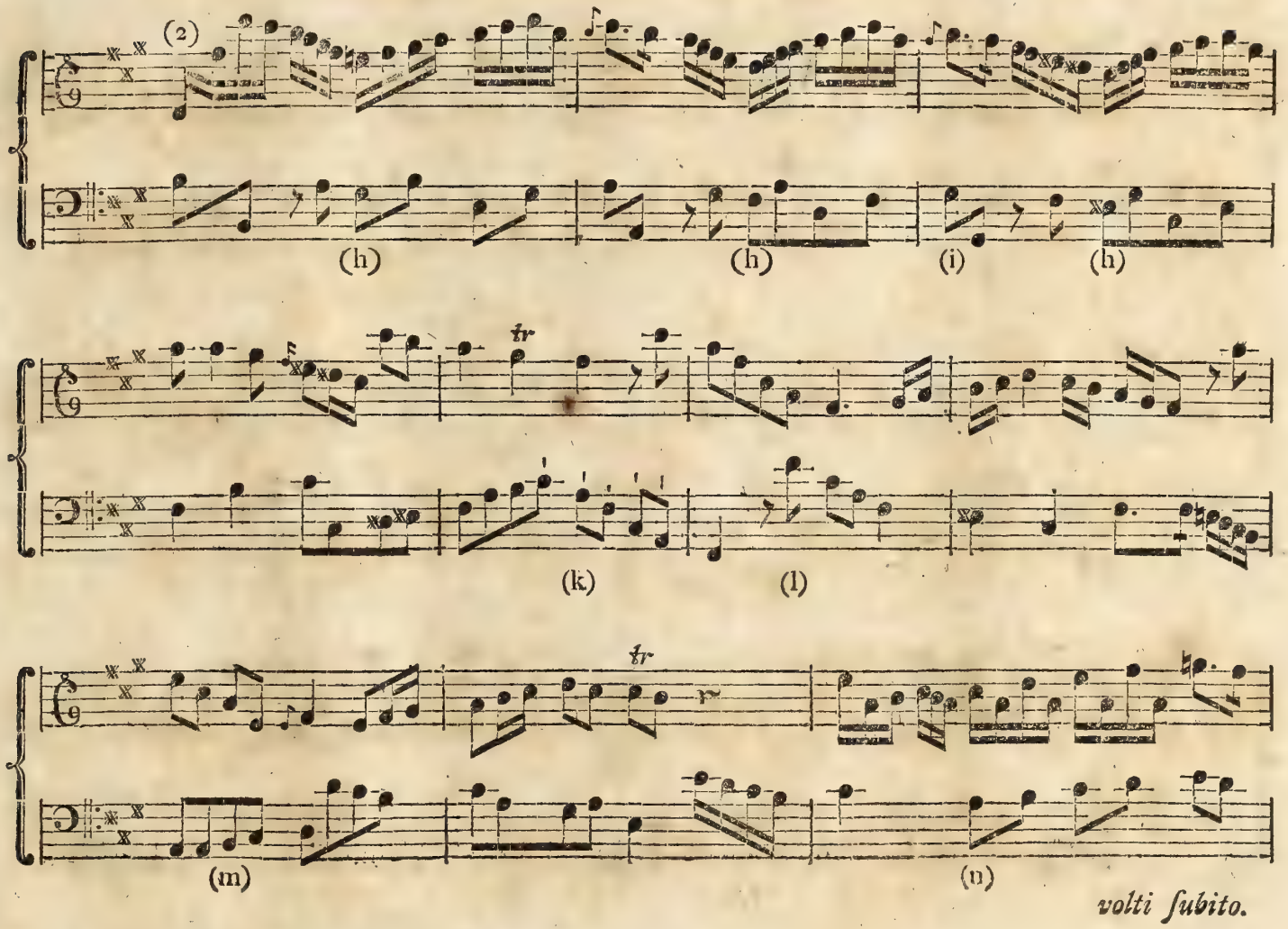
Sechste Sonate.

Allegro moderato.

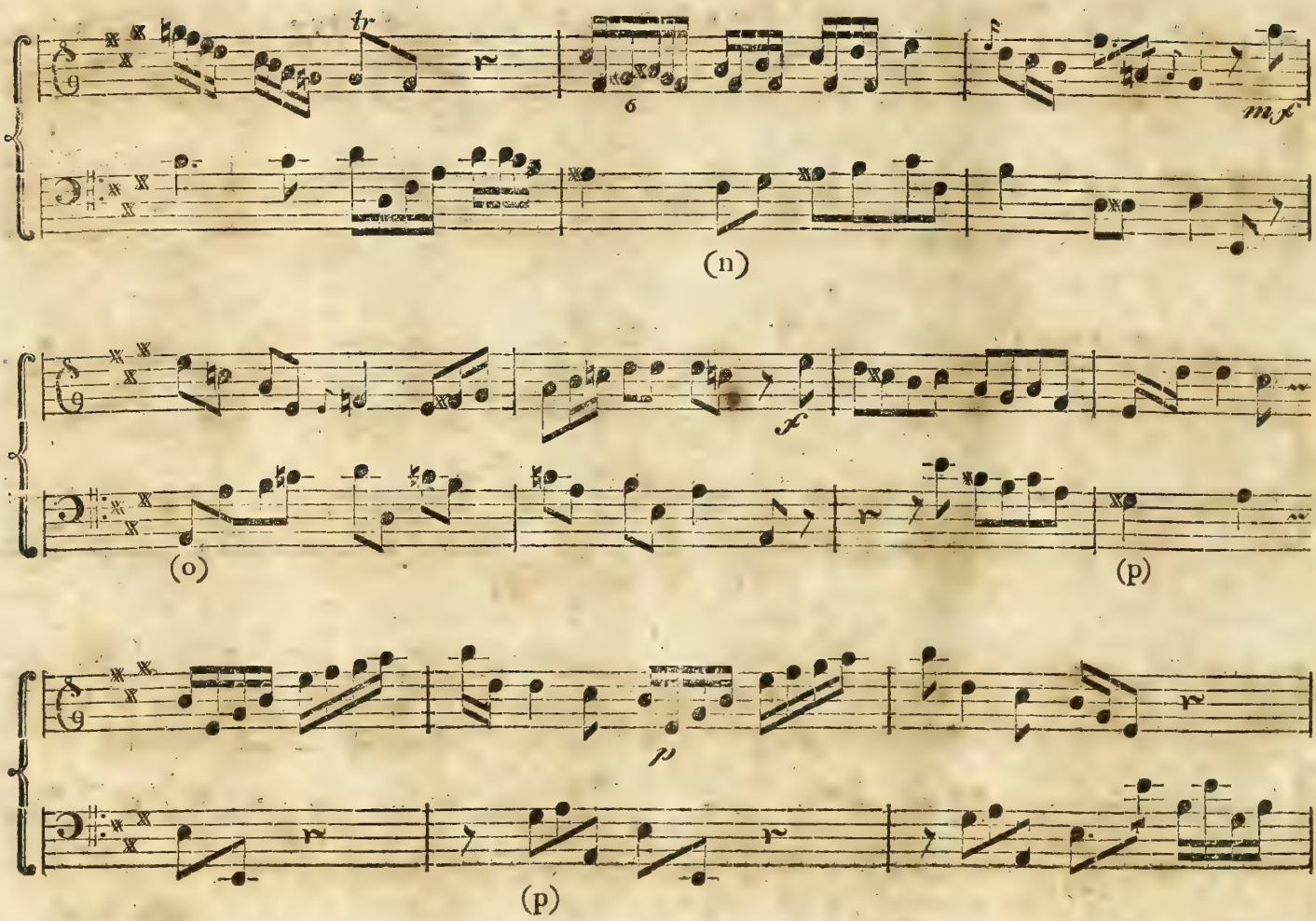


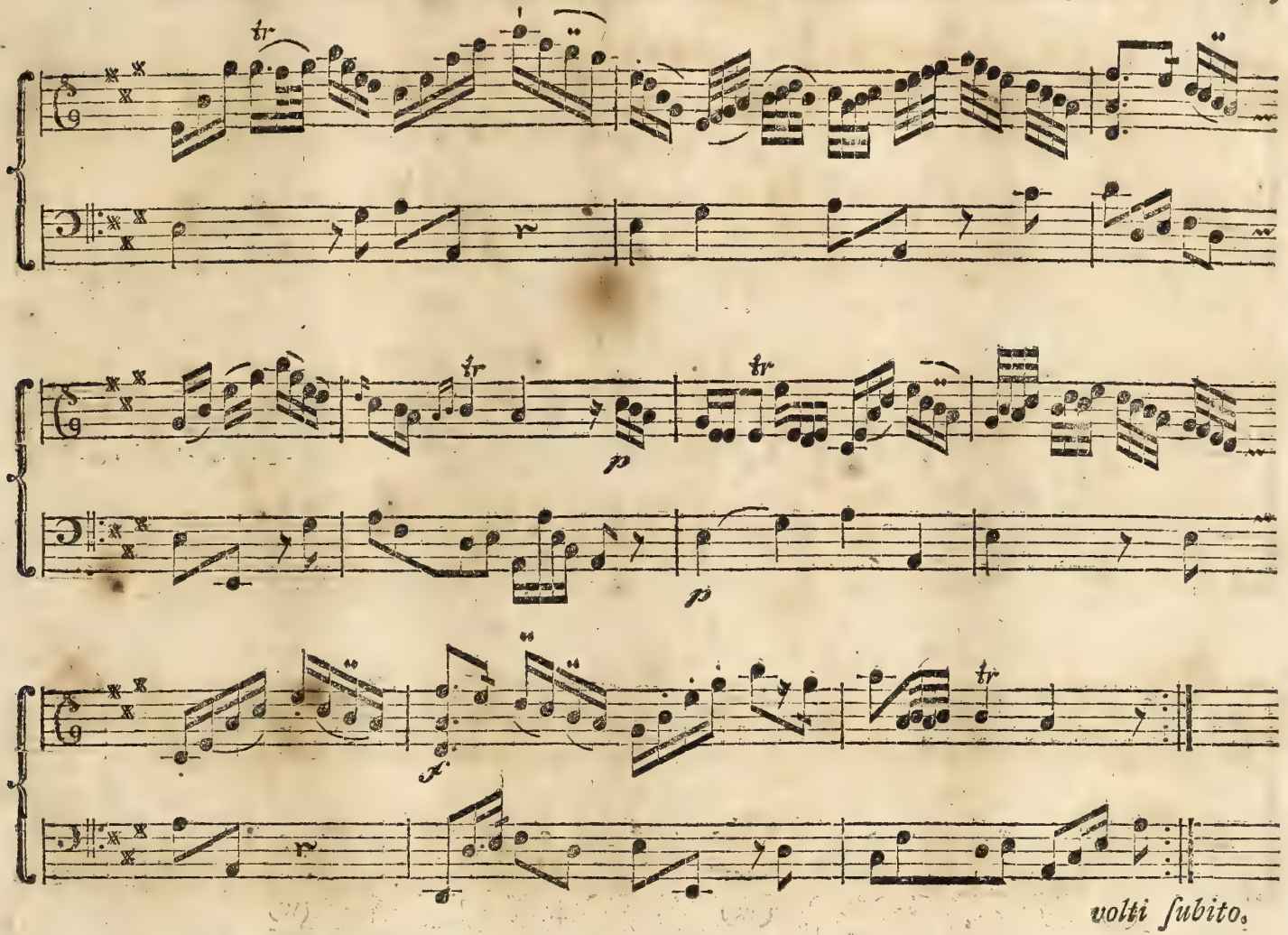

(d)
(e)
tr
tr
tr
tr
tr
p
volti subito.


tr
tr
(f)
(x)
(g)
(f)

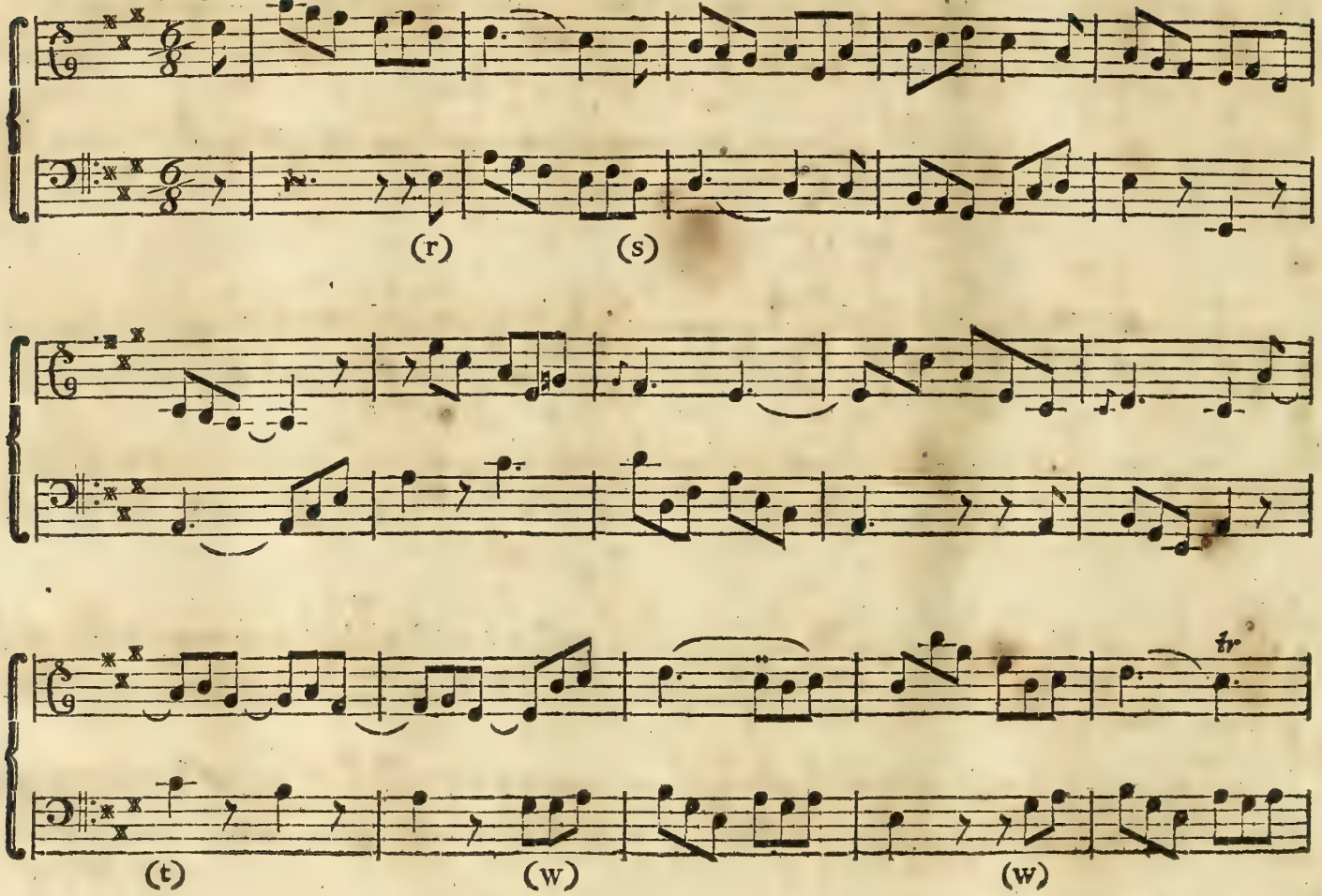


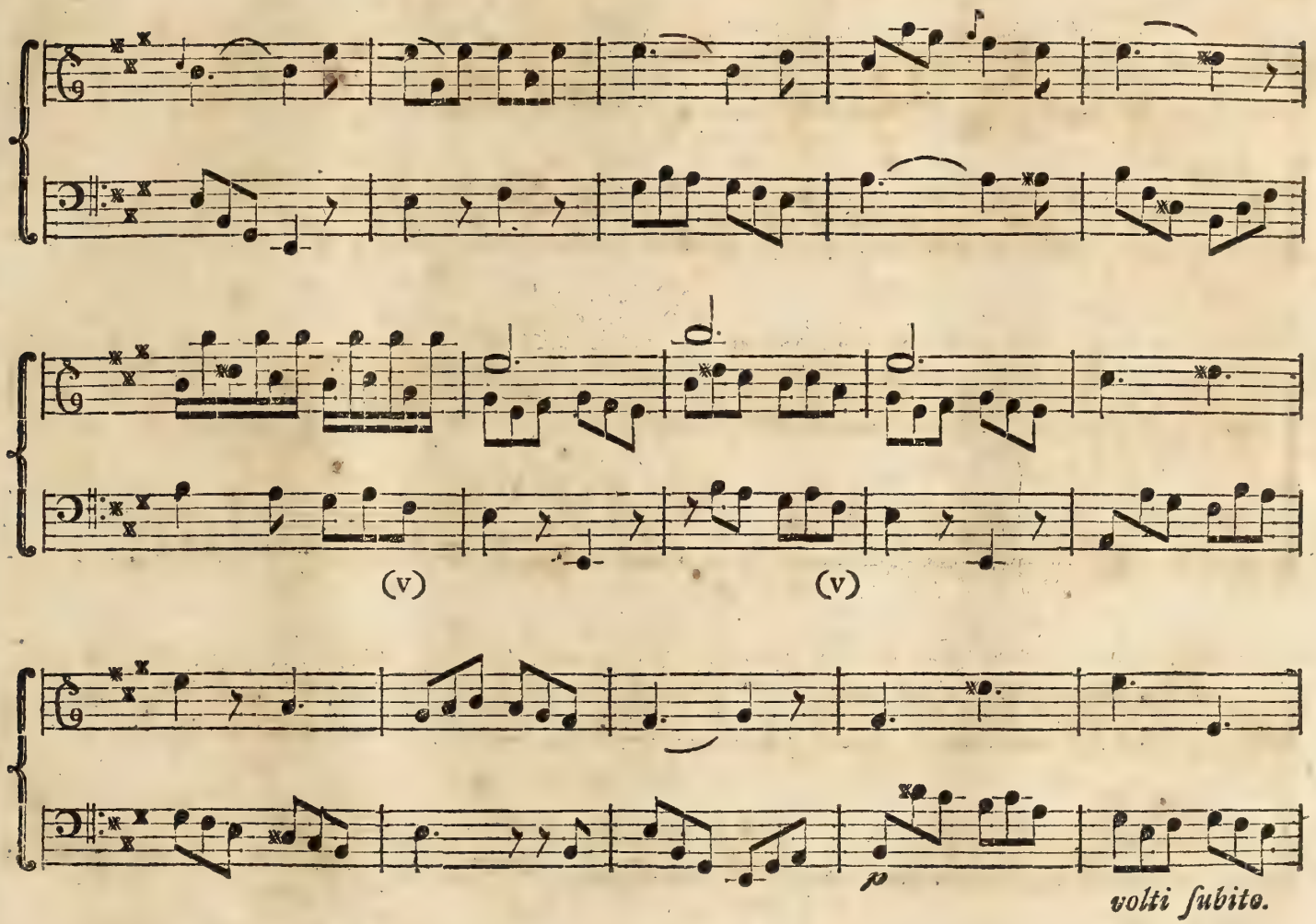
volti subito.

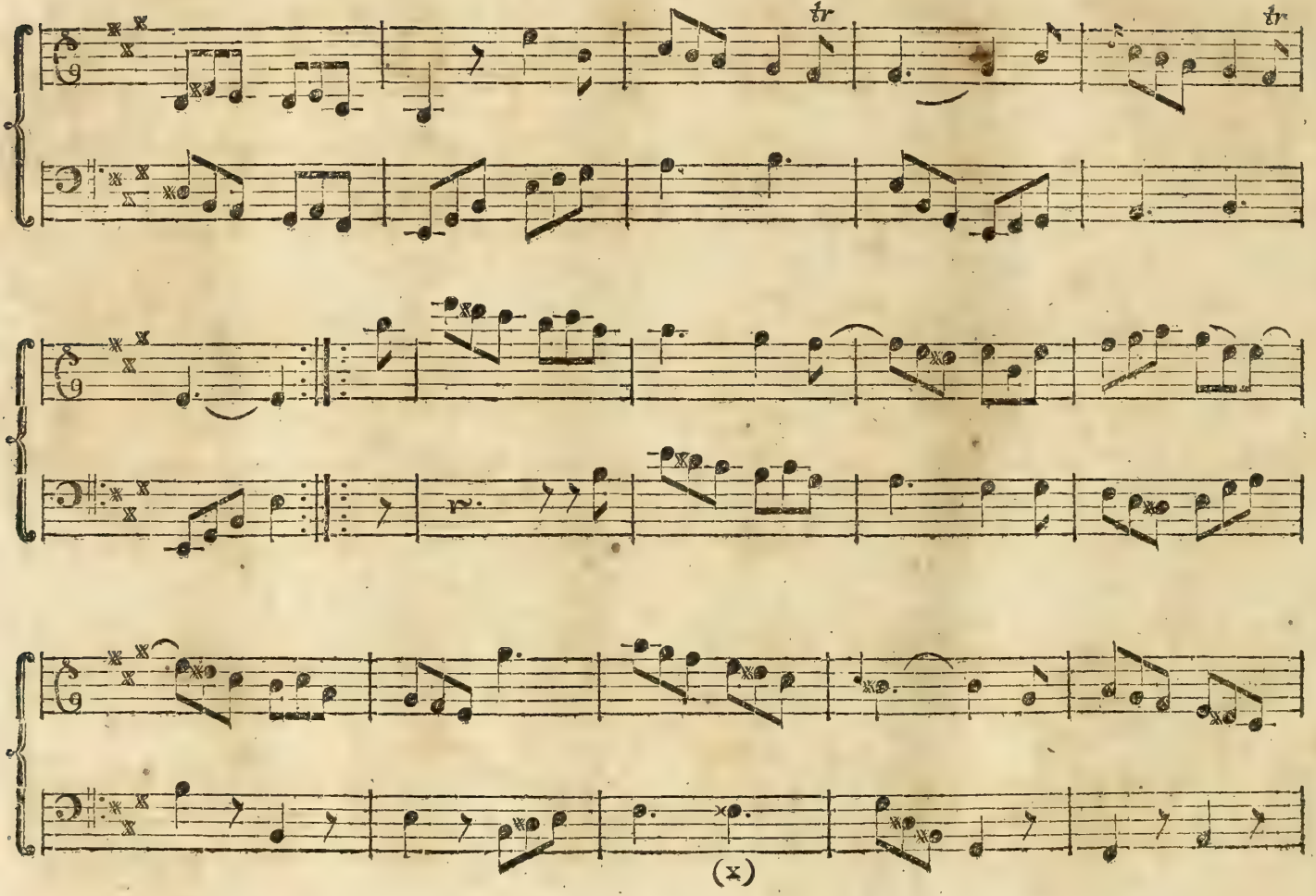

tr
6
mf
(n)
x
(o)
(p)
p
(p)

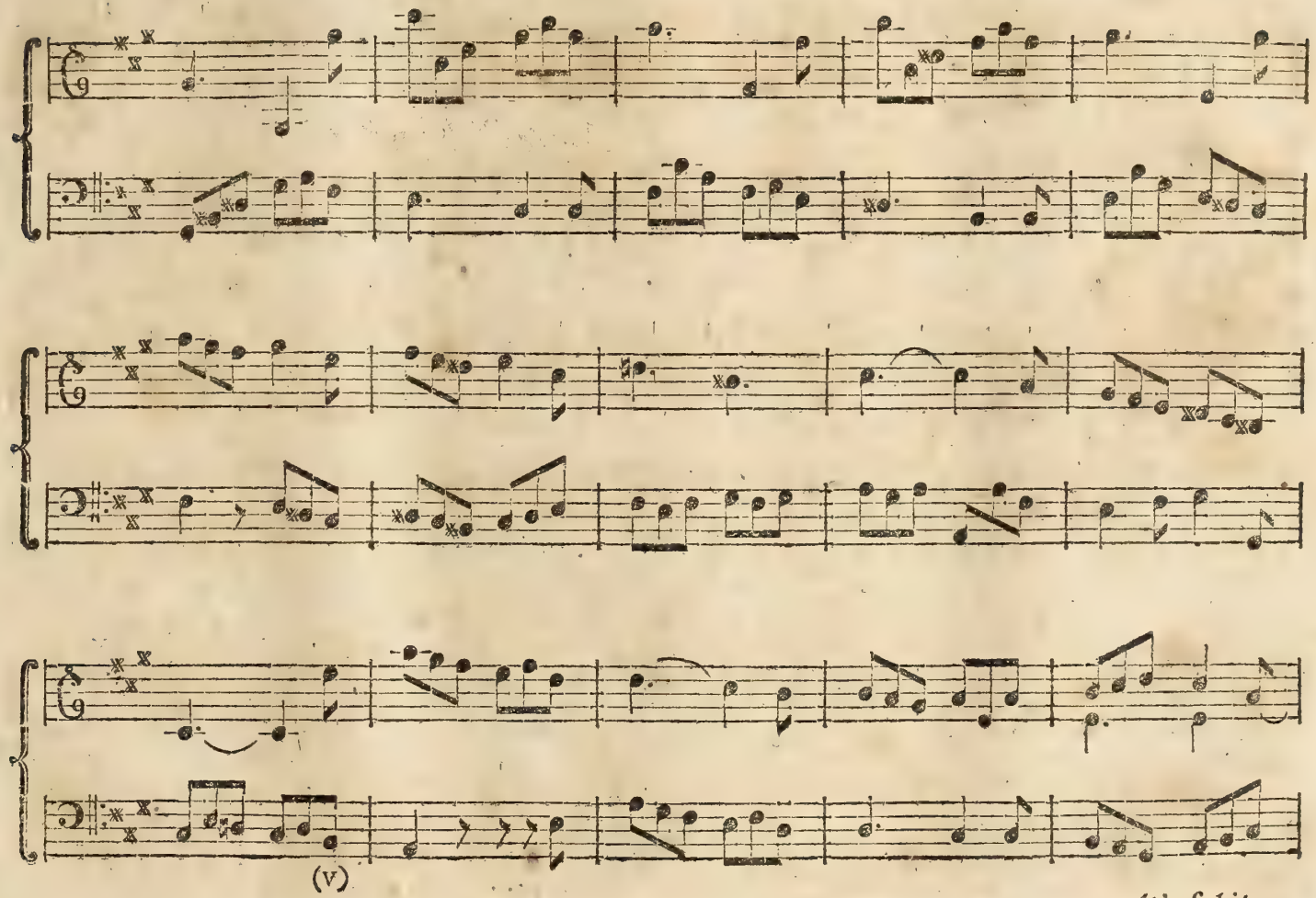

tr
tr
tr
p
p
f
tr
volti subito.

Poco presto.

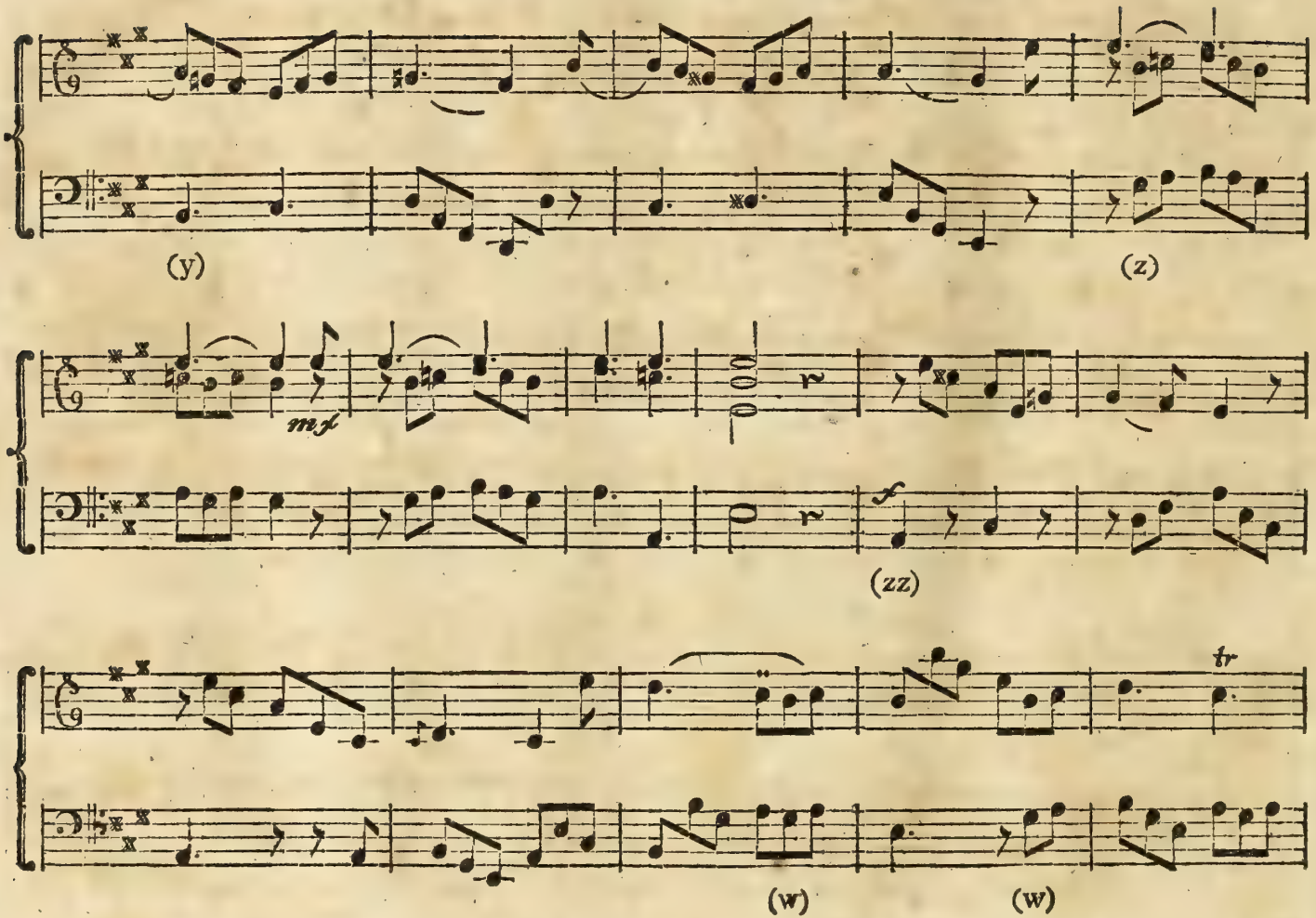


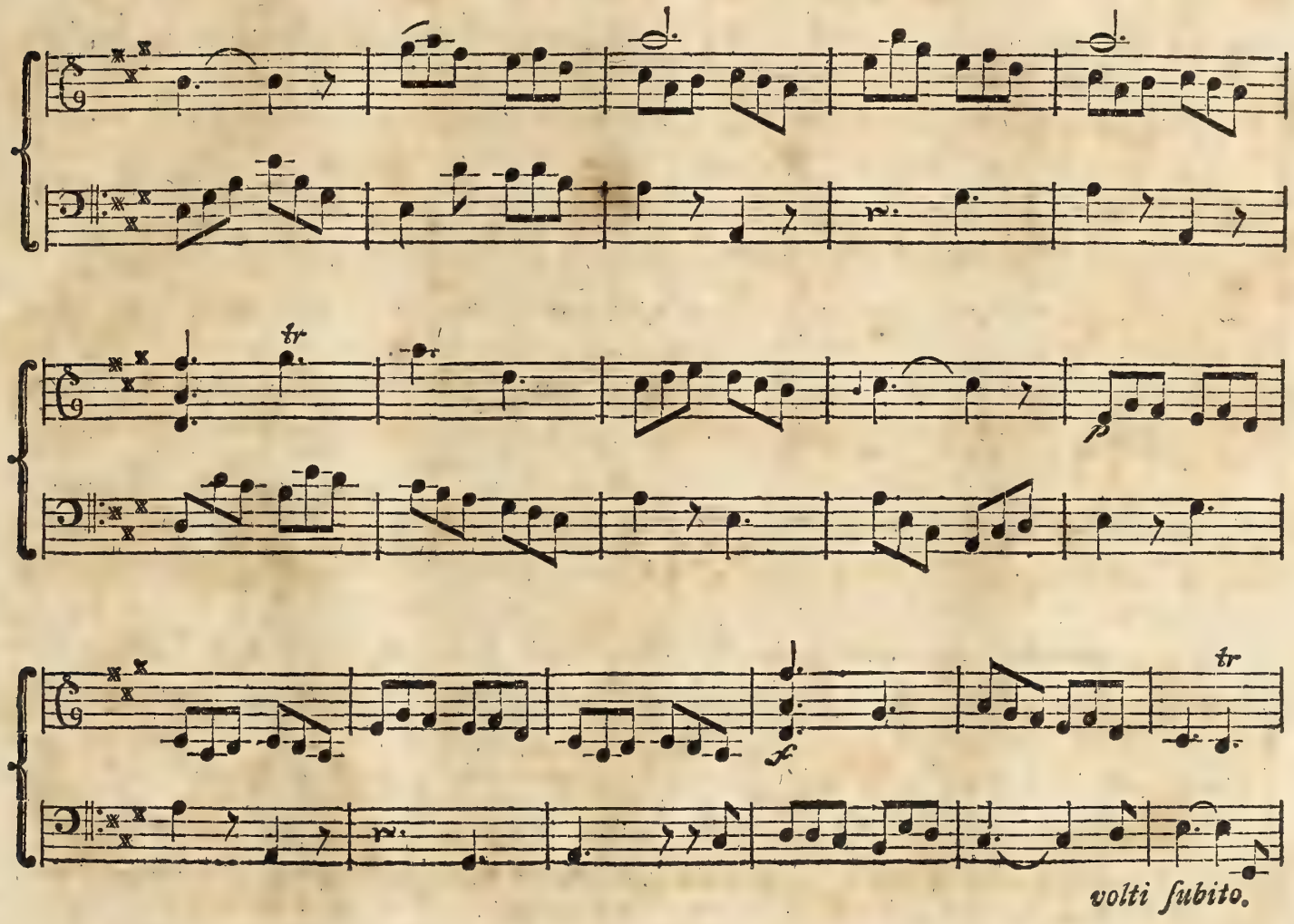

(v)
(v)
p
volti subito.

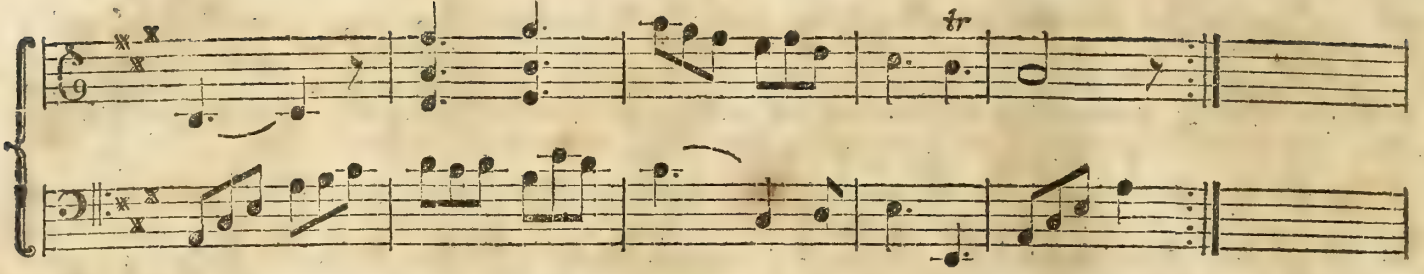

tr
tr
(x)



volti subito.


(y)
(z)
mf
(zz)
tr
(w)
(w)


tr
tr
f
volti subito.



Anmerkungen. Diese Sonate soll nach unserm Vorsatze die letzte zur Erklärung des Accompagnements ohne Signaturen seyn.

Ich hätte noch einen schwerern Ton wählen, auch die Violine mit brillantern Passaggien aufputzen können: dieses habe ich, in Rücksicht auf noch nicht ganz gebildete Musiker, nicht für dienlich gefunden; doch wird der letzte Satz manchem geübten Accompagnisten zu schaffen machen.

Die Ausweichungen der Haupttonart in Fis und in Cis moll, wollen, wie ich bemerkt habe, auch mehr als einen angehenden Accompagnisten haben. Ich habe daher kein Bedenken getragen, in manchen Noten das zu wiederholen, was schon so ofte da gewesen: diejenigen so alles leicht begreifen, oder über dergleichen Anmerkungen schon weg sind, können die bekannten übergehen; sie verlieren nichts; diejenigen aber, die schwer fassen, oder noch Anfänger sind, werden mirs hoffentlich Dank wissen.

Bey (a) und mit demselben noch öfters bezeichneten Stellen die durchgehende 7, wie bekannt nur mit der 3.

Bey (x) welches im zweyten Takte des zweyten Theils wieder vorkommt, sind $\frac{2}{4}\,\frac{8}{3}$ oder 4 3 beynahe gleichgültig, doch ziehe ich $\frac{2}{4}\,\frac{8}{3}$ vor.

Die Art Bässe bey (b) nennt man junge Bässe. Sie bekommen aus guten Gründen gar keine Begleitung; weil sie mehrentheils der Hauptstimme zu nahe kommen, daß kein Accompagnement dazwischen Statt findet. Hier im angezeigten Falle ist es am besten, man spielt den Baß allein bis zum folgenden Takt, wo wieder die ordentliche Begleitung Platz findet.

Bey (c) giebt sich die 7 oder richtiger die 9 große None an, die in die 3 über sich resolvirt, wie wir schon in dem andantino der dritten Sonate bey (m) gesehen haben. Die 7 hat gewöhnlicher Weise sonst $\frac{4}{2}$ bey sich. Allein bey diesen und ähnlichen

Fällen

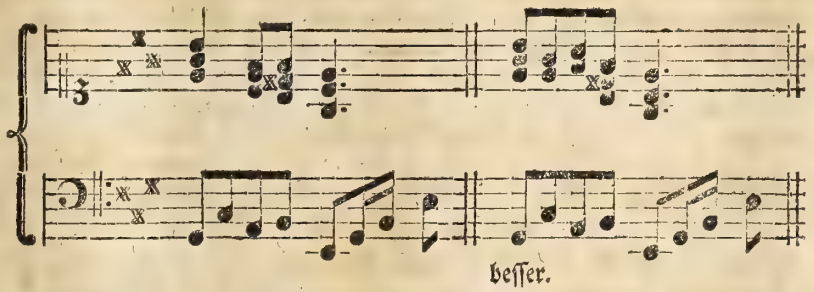
Fällen muß man die 7 als 9 behandeln, 8 dazu nehmen, und die 9 aufwärts in die Terz oder welches einerley in die 10 resolviren. Der Accompagniste kann diesen Griff leicht finden: er darf nur den Mollaccord nehmen, so ist er da, und bey der Resolution die kleine Terz in die große verwandeln, so ist alles richtig. Nur muß man zu Ehren der musikalischen Orthographie nicht behaupten, daß die kleine Terz und die übermäßige Secunde, oder übermäßige None, die übermäßige Quarte und falsche Quinte u. s. w. einerley wäre: denn dieses würde unsägliche Verwirrung machen.

Auf der Violine kann man diese Intervalle besser bestimmen als auf dem Claviere; welches in diesem Fall noch unvollkommen ist, weil verschiedene Intervalle ein und denselben Tasten haben. So ist zum Beyspiele Eis gegen C der erhöhte Einklang, ♭D die kleine Secunde, 𝄪D gegen C die übermäßige Secunde, ♭E die kleine Terz, 𝄪E die übermäßige Terz, F gegen C aber die Quarte, Fis die große Quarte, ♭G die falsche Quinte, 𝄪G die übermäßige Quinte, ♭A die kleine Sexte, 𝄪A die übermäßige Sexte, ♭H die kleine Septime. Wie bereits aus der Clavier-Schule wird bekannt seyn.

Bey (d) kann man nur 4 nehmen, weil der Baß gleich ins E hinauf geht. Die Resolution geschieht erst beym dritten Viertel, da die Oberstimme nach dem Vorschlag auch auflöset.

Bey (e) kann man nur gerade weg den Hauptaccord anschlagen. Wollte man aber die 4 aufs erste Achtel anschlagen, und aufs zweyte in die Terz, so wäre es noch genauer.

Bey (f) kann man auf folgende Art begleiten:



besser.

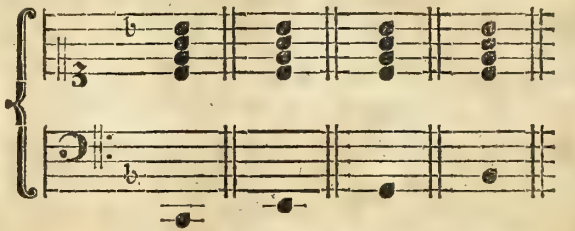
Bey (x) ist die ähnliche Stelle wie beym ersten Theile.

Bey (g) sieht man leicht aus der Oberstimme, wie man mit der rechten Hand in der Octave begleitet, nämlich bis zum fünften Achtel, die folgenden drey mit der linken allein. Hier geht die Melodie in die Sexta modi.

Bey (h) ist $\frac{6}{5}$, man kann hier noch die 8 zur vierten Stimme nehmen, so wie es die Franzosen machen, so ist auf E die Septimenharmonie auch schon da (*)

Bey

(*) Die Franzosen nennen überhaupt die Harmonie der kleinen Septima mit $\frac{6}{5}$, la note sensible (die empfindsame Note) und greifen sie mit ihren Versetzungen auf folgende Art:



Diese Methode ist leicht. Da aber bey allen Griffen vier Stimmen sind, so ist sie nicht bey aller Gelegenheit, besonders bey einfachen Melodien, zu gebrauchen: hingegen bey Sinfonien geht sie an. Es ist dieses gar zu volle Accompagnement, theils aber auch der Mangel an guten Accompagnisten, wohl die Ursache, daß die Solo-Spieler nicht gerne ein Clavezimbel zur Begleitung nehmen. Und noch kommt dazu, daß man selten ein Instrument findet, das gut besiedert und rein gestimmt ist; ja man sagt, daß man nirgends schlechtere Clavier-Instrumente, als in Italien, dem Vaterlande der Musik, antrifft. Wenn aber alle diese Hinderniße wegfallen, und man hat ein gutes wohlaccommodirtes Instrument, und nächstdem einen guten Accompagnisten, so nimmt sich ein Solo noch einmal so gut unter dieser Begleitung aus, als unter jener kindischen mit der Bratsche, oder gar Violine. Dieses gehört in die **verkehrte Welt**. Ich kann immer das Lachen kaum zurück halten, wenn ich eine solche ehrwürdige Begleitung höre, wo die Grundstimme immer über der Melodie herumklettert: weil mir dabey einfällt, ich sähe einen auf dem Kopfe gehen, beyde Füße zusammengebunden, und mit einer niedlichen Perüque verziert. — Das heißt nach meiner Meynung, die Natur verkehrt, und die Wurzel eines Baums obenhin gesetzt. Wenn dergleichen Künstler keinen verdorbenen Geschmack haben, so kenne ich keinen, oder welches noch schlimmer, sie sind im Verdachte gar keinen Geschmack zu haben! Und doch habe ich gefunden, daß man dergleichen Ungereimtheiten mit offenem Maule bewundert hat. Ja was noch mehr, ich habe sogar ein Violoncell-Solo ganz ernstlich mit der Violin begleiten hören. Ueberhaupt ließen sich hier auch viele Anmerkungen über die kindische Art, wie viele Komponisten die Begleitung zu Violoncell- oder Fagott-Concerten machen, sagen, wenn hier der Ort dazu wäre. Sapienti sat!

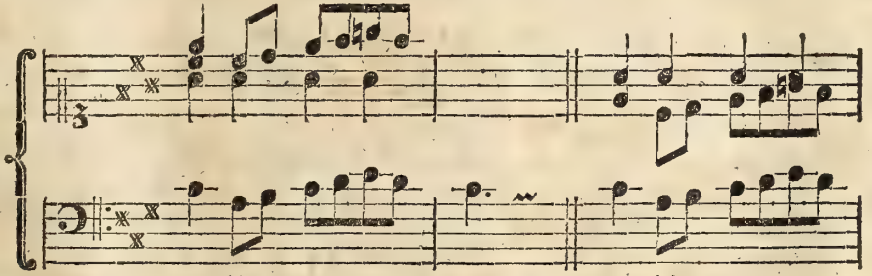
Bey (i) kommt trias deficiens, das ist, der Accord mit der falschen Quinte vor.

Bey (k) geschiehet der Schluß nicht in den Hauptaccord, sondern in die Sexte, als dessen erste Versetzung; um dem Baß, welcher mit ı ı ı ı bezeichnet ist, das Thema zu geben, welches die Violine wiederholet. Auf Cis kann man $\frac{6}{4}$ anschlagen, wenn man es begleiten will.

Bey (l) kann man auf der Achtelpause den Accord vorschlagen, und auf Cis $\frac{6}{4}$.

Bey (m) die durchgehende Septime.

Bey (n) wieder; und mit der Terzie weiter einzeln fort, auf folgende Art:



(1) (2)

Das erste Beyspiel geht etwas hoch, doch überschreitet es die Violine nicht. Man kann es auch in einer tiefern Lage nehmen, wie bey (2). Dieses gilt auch bey der folgenden Stelle unter der Note (n).

Bey (o) giebt das ♭C einen Wink, daß sich die Melodie ins A moll wende: in dieser begleitet man bis zum dritten Takte, wo die Melodie durch ♯C wieder ins Dur übergeht.

Bey (p) sind die ähnlichen Stellen schon zu Anfange des ersten Theils unter dem Zeichen (x) da gewesen. Nun folget in diesem Satze auch weiter nichts erhebliches.

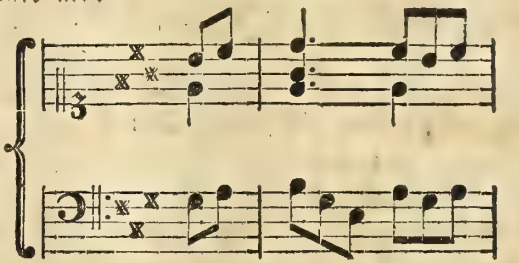
Bey (r) im letzten Satze muß auf die Note E die $\frac{7}{3}$ auf das folgende A $\frac{4}{3}$ und auf das darauf folgende E die Resolution in $\frac{6}{4}$ genommen werden. Eigentlich sollte die Baßnote A seyn, dann wäre es die ordentliche Resolution in den Hauptaccord: da aber der Baß hier nachahmt, so muß man mit dieser irregulären Auflösung der 4 so vorlieb nehmen.

Bey (s) die Secundenharmonie, wie bey der fallenden Quarte gewöhnlich.

Bey (t) vier Serten hinter einander.

Bey den Stellen (v) nimmt man zur letzten Note die $\frac{6}{4}_{3}$.

Bey (w) ist es am besten auf folgende Art:



Und so auch die ähnlichen Stellen im zweyten Theile.

Bey (x) die kleinste Septimenharmonie. Die verringerte Terz A, die sich hier natürlich angiebt, ist in der Harmonie nicht zu brauchen. Dieses ist also in allen Fällen zu beobachten.

Bey (y) ist $\frac{7}{3}$, und weil über der folgenden Note Cis, in der Oberstimme G, die falsche Quinte sich hören läßt, so versteht sichs, daß man diese Harmonie dazu nimmt. Der dritte und vierte darauf folgende Takt wird auf ähnliche Art begleitet.

Bey (z) ist die ähnliche Stelle wie bey (w), nur mit dem Unterschiede, daß es hier Moll ist, wie aus der Melodie zu sehen.

Bey (zz) geht die Melodie wieder ins Dur über, welches aus der großen Terz, so wieder in der Melodie vorkommt, erhellet. So weit die Anmerkungen.

§. 21.

So sehr ich bemüht gewesen bin, weder zu viel noch zu wenig in den Anmerkungen zu sagen, so weis ich doch im Voraus, daß es Leser geben wird, die vieles auszusetzen finden werden. Allein, welcher Mensch ist in der Welt, der es allen nach ihrer Fantasie recht machen kann? — Genug für mich, wenn ich den Beyfall des größten Theils meiner Leser erhalte, und ihnen nützlich bin. Denn für jene allwissenden Leute, die in sich selbst so viel Zutrauen haben, und sich zum Mittelpunkt aller Känntnisse und Vollkommenheiten machen, kommen andere Sterbliche mit ihren Kleinigkeiten in gar keine Betrachtung: und ihr seltenes Genie ist, wie sie sich selbst überreden, zu weit über ihre Mitgeschöpfe

geschöpfe erhaben, als daß sie noch von ihnen etwas lernen könnten. Ich meines Theils habe alle schuldige Hochachtung für dergleichen außerordentliche Köpfe; und bekenne in tiefster Demuth, daß ich nicht das Glück habe, unter ihre Gattung zu gehören. Wenn mir ja dergleichen schimmernde Vorstellungen je anwandelten, so war es in der Kindheit meiner Känntnisse: allein je weiter ich darinnen fortrückte, je demüthiger wurde ich, und jemehr erkannte ich die große Wahrheit jenes Sprüchleins: quantum est, quod nescimus! — Der Gedanke, daß man keiner Vervollkommung mehr fähig sey, ist just die Klippe, woran sie scheidert.

§. 22.

Sehr viele Clavier-Freunde glauben, der Generalbaß sey eine so düstere und schwere Sache, daß sie ihn gar nicht begreifen könnten; und es giebt auch Musikmeister, die sie in dieser Meynung bestärken. Und wenn sie sich ja entschließen, solchen ihren Schülern zu lehren, so fangen sie es so verkehrt an, daß er freylich unerträglich schwer wird. Hier liegt die Schwierigkeit aber nicht in der Sache, sondern in der Lehrart. Ich weis aus Erfahrung, daß man durch eine gute Lehrart, denselben auch den Unerwachsenen beybringen kann, und daß man durch dessen Hülfe weit fertiger und zuverläßiger vom Blatte spielen lernt, als ohne denselben. Indessen ist es nicht zu läugnen, daß er allemal anhaltenden Fleiß auf Seiten des Schülers und Lehrmeisters, und nächstdem eine gute Lehrart erfodert. Wenn aber der Lehrmeister ihn selbst nicht versteht, oder wenn auch das nicht ist, eine verworrene Methode nimmt, und da anfängt, wo er aufhören sollte, so ist alle angewandte Mühe verloren, und der Schüler muß natürlich einen Widerwillen dafür bekommen. Ich habe gefunden, daß wenn man die Anfangsgründe auf die Känntnisse der beyden Hauptharmonien!, nämlich des Hauptaccords und der Septimenharmonie, bauet, man immer den leichtesten und sichersten Weg nimmt: nur muß man den Schüler nicht eher weiter führen, bis er diese Grundsätze klar und deutlich begriffen hat; sonsten beruft man sich in der Folge auf Sachen, die er noch nicht versteht. Wenn manche den Anfängern gleich das Accompagnement der Tonleiter, oder Chorale vorlegen, bevor sie ihnen von den Intervallen und dem Hauptaccord, dem Unterschied der Consonanzen und Dissonanzen, einen Begriff gemacht haben, so ist es eben das, als wenn man einen lesen will lassen, ehe er die Buchstaben kennt.

§. 23.

Ich habe die Erfahrung gemacht, daß es ein eigen Studium erfodert, seine Känntnisse auf eine faßliche Art an andere zu übertragen, und gefunden, daß man ganz zuverläßig seinen Endzweck verfehlt, wenn man sich nicht in die Lage seiner Schüler setzen kann. Daher mags wohl kommen, daß öfters Lehrmeistern, die für sich viel Geschicklichkeit haben, dennoch diese fehlt, sich ihren Schülern begreiflich zu machen; und bey aller ihrer Geschicklichkeit und angewandten Mühe doch schlechte Schüler ziehen: dahingegen andere mit der halben Geschicklichkeit, aber durch eine gute Methode und Herablassung in die Fähigkeiten ihrer Schüler, allemal eher ihren Endzweck erreichen und bessere Schüler ziehen werden. Und so ist es auch in allen Wissenschaften und Künsten. Wenn aber ein Lehrmeister bey seinem

Schüler einen natürlichen Mangel der Talente findet, so wird, und wenn er Orpheus selbst wäre, alle seine Mühe verloren seyn: und es ist unbillig ihm das zur Last zu legen, was eigentlich ein natürlicher Mangel auf Seiten des Schülers ist. Im Gegentheile schmücken sich wohl jene Ignoranten mit falschen Federn, wenn sich unter vielen Schülern die Sie verdorben, endlich einer findet, der, vermöge seiner glücklichen Talente, sich selber bildet. Hier kann wohl ihr Unterricht keinen Anspruch auf die Naturgaben machen: denn solche Genies sind wie Zunder, sie fangen den kleinsten Funken auf.

§. 24.

Genug, die Känntniß der Harmonie ist in der Musik das, was in der Gelehrsamkeit die Vernunftlehre ist. Ich gebe zu, daß man ohne Känntniß der Harmonie auch ein Musiker, und ohne Känntniß der Vernunftlehre auch ein vernünftiger Mensch seyn kann: aber doch gewiß nicht in dem Umfange und mit der Genauigkeit, als wenn man sich jene Känntnisse erworben hat. Man fühlt es gar zu sehr, wenn Schriftsteller Mangel daran haben. Freylich bey Unwissenden gilt eine dreuste, fade Geschwätzigkeit mehr, als sittsame Gründlichkeit. Hingegen ist bey gründlichen Köpfen ein Schwätzer immer verdächtig; und sie übersehen mit einem Blicke seine Blöße, und belachen seine Prahlerey, die nur Unwissende täuschet.

§. 25.

Bey den Anmerkungen wird der Leser öfters wünschen, daß sie unter den Beyspielen stünden: es wäre auch allerdings zum Nachlesen bequemer; aber statt dieser Unbequemlichkeit, die Anmerkungen erst nach der Sonate aufzusuchen, würde eine andere, wegen des vielen Umwendens, entstanden seyn: ich konnte also beyden zugleich nicht ausweichen. Noch muß ich meine Leser ersuchen, diese Anmerkungen erst mit Bedacht bey den bezeichneten Stellen durchzugehen, ehe sie zur Ausübung der Beyspiele schreiten, sonst werden sie ihren Endzweck verfehlen. Man findet zwar viele Liebhaber, auch wohl Musiker von Profeßion, die so ziemlich einen bezifferten Baß accompagniren; und von diesem auf unbezifferte schließen, und sich daher stark genug glauben, auch unbezifferte zu begleiten: dieser Schluß ist falsch, und beynahe eben so, als wenn man sich einbildete: „die Wege, die man mit offenen Augen finden kann, „könnte man auch mit verbundenen finden.„ Ja manche können den Weg noch nicht mit offenen Augen finden, und sind doch so keck, ihn mit verbundenen zu betreten, und verderben durch ihr schlechtes Accompagnement nicht allein die Harmonie, sondern bringen auch die ganze Musik in Unordnung. Es giebt glückliche Köpfe, die, wenn sie in ihr Fach kommen, beynahe ohne alle Regeln und Anweisung die größten Schwierigkeiten überwinden. Ein dunkeles, sich selbst unerklärbares Gefühl, ist für sie ein sicherer Wegweiser, als alle Regeln und Unterricht bey stumpfen Köpfen. Wenn zu jenen noch eine hinlängliche Unterweisung kommt, so bildet dieses jene vorzüglichen Künstler, die sich so sehr unter den übrigen ihrer Art auszeichnen. Nun weiter zur zweyten Abtheilung!

Der

Der Clavier-Schule
Zweyter Band.

Die zweyte Abtheilung
erkläret:
Etliche nicht ganz gewöhnliche Harmonien und Ausweichungen.

§. 1.

Je mehr ich über diese Abtheilung nachdenke, je mehr finde ich für nöthig, noch etliche Unterabtheilungen zu machen: weil

1) noch viele selbstständige Harmonien sind, die man nicht unter den alltägigen findet; und
2) viele, die durch Vorausnahmen (anticipationes) und
3) durch Zurückhaltungen (retardationes) entstehen.

Wenn ich aber alle mögliche Veränderungen anführen wollte, so würde dieses einen eigenen Traktat erfodern, und am Ende doch meinen Lesern mehr unnütze Mühe als Nutzen verschaffen. Mein Vorsatz ist nicht für theoretische Musiker, Organisten oder Komponisten, sondern für diejenigen zu schreiben, welche bey einer Musik den Flügel zum Accom-

Accompagnement spielen. Ich werde daher erstlich die gebräuchlichsten unter denen nicht ganz gewöhnlichen Harmonien angeben; und dann die, so durch **Vorausnahmen** und **Verzögerungen** entstehen, in so weit ich sie zu meiner Absicht für nöthig finde, durchgehen.

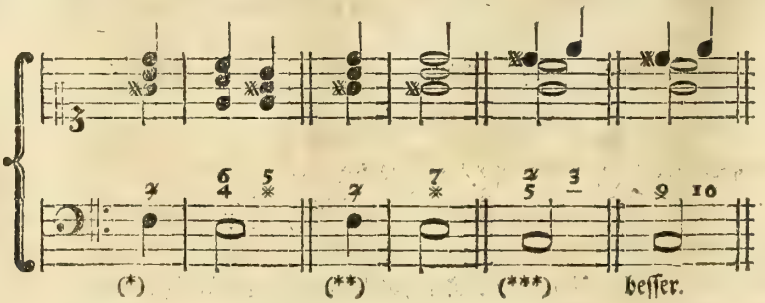
§. 2.

Es sind einige musikalische Pedanten auf den sonderbaren Einfall gekommen, die Harmonie durch die **Versetzungskunst** (artem combinatoriam) zu vermehren, und freuen sich, mit einer aufgeblasenen Miene, recht herzlich über diesen Fund. Man lasse ihnen ihre Freude! Aber wir bitten uns dagegen auch eine kleine Gefälligkeit aus: — drüber zu lachen! Können denn harmonische Töne als Buchstaben behandelt werden? Und wer hat je eine Sprache, so viele deren in der Welt sind, gefunden, wo die Verschiedenheit der Worte, durch diese pedantische Kunst, womit man nur Schulknaben amüsirt, gemacht sey? Wozu also unnütze Grillen? —

§. 3.

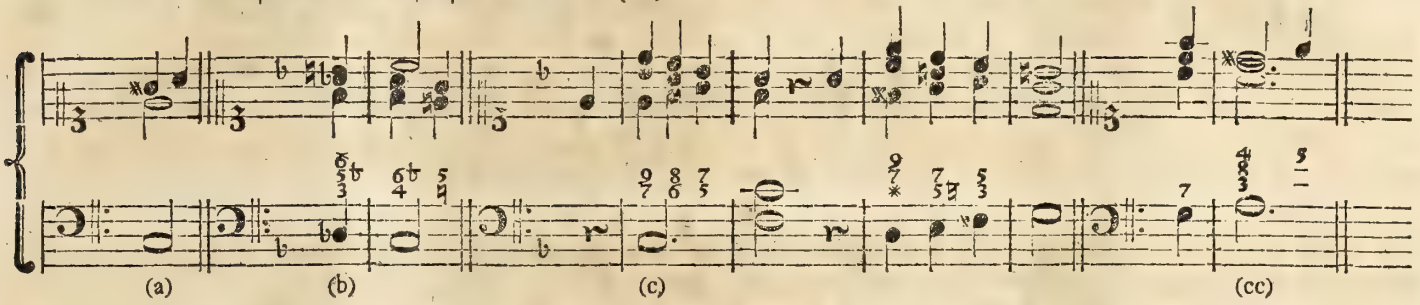
Wir gehen nun zur Sache. Ich habe schon gesagt, daß mein Vorsatz nicht ist, alle brauchbare Harmonien anzugeben oder zu erschöpfen: sondern nur die mir nothwendig schienen.

1) Von der **übermäßigen Secunde**. Eigentlich ist sie mit $\frac{6}{4}$ in Gesellschaft, und die dritte Versetzung der kleinsten Septime. In diesem Verhältnisse tritt der Baß einen halben Ton herunter, nimmt $\frac{8}{4}$ zu Oberstimmen, und die wirkliche Resolution geschiehet auf dem nämlichen Baßtone in $\frac{5}{3}$ (*). Oefters aber wird $\frac{6}{4}$ als eine Vorausnahme der $\frac{7}{5}$ behandelt (**). Endlich kommt sie auch öfters in der Gesellschaft der $\frac{8}{5}$ vor, wo sie aufwärts in die 3 resolviret (***). In diesem Falle wird sie richtiger mit 9 10 bezeichnet. Im Andantino zur dritten Sonate bey (m), und in der sechsten im letzten Satze bey (c) findet man schon Beyspiele davon.

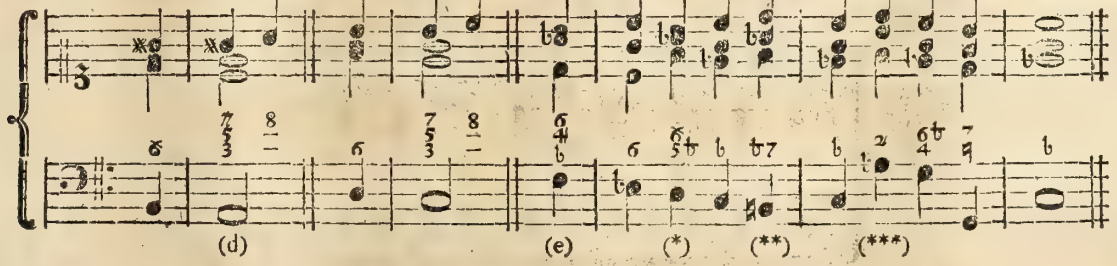


2) Die

2) Die 5 kommt oft in der Gesellschaft der 3 vor, und wird aufwärts in die 6 aufgelöst (a). Die übermäßige 6 mit der 5 und 3, wird behandelt wie bey (b) zu sehen. Die $\frac{9}{3}$ kommen auch öfters vor und werden auf verschiedene Art behandelt (c). Bisweilen kommt die 4 in Gesellschaft der $\frac{8}{3}$ vor. Hier nimmt man die 4 am besten in der äußersten Stimme (cc).

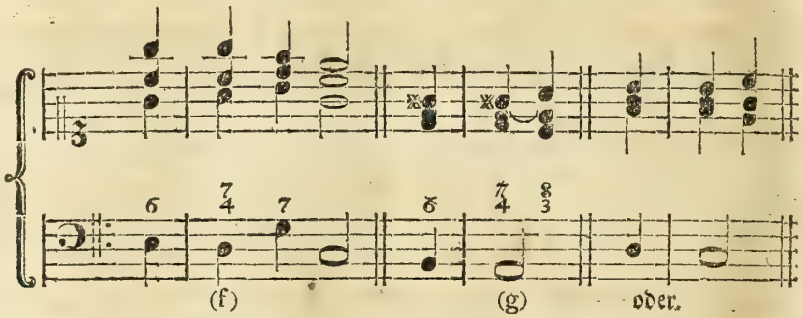


3) Die 7 hat sonst gemeiniglich $\frac{4}{2}$ bey sich; es kommen aber auch Fälle, wo sie, wie die gewöhnliche, $\frac{5}{3}$ bey sich hat (d). Man thut wohl, wenn man zur Deutlichkeit $\frac{7}{3}$ schreibt. Die zweyte Versetzung der kleinsten Septimenharmonie bestehet, der Claviatur nach zu urtheilen, aus eben den Tönen wie die dritte oben bey (x), aber der Grundton und die Schreibart unterscheiden sie genugsam von der 7 wie bey (e) zu sehen.

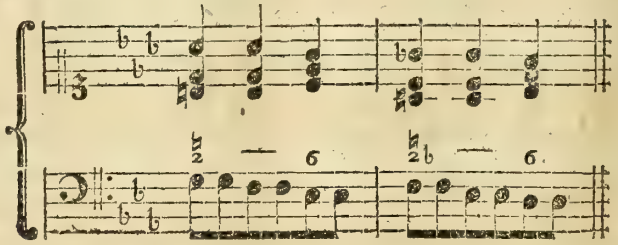


Hier siehet man die Grundharmonie der kleinsten Septime bey (**); auch die erste Versetzung (*), die zweyte Versetzung (e), und die dritte bey (***). Diese Harmonien thun ihre Wirkung bey heftigen Leidenschaften, und nicht bey frölichen.

4) Die $\frac{7}{4}$ ist schon aus der Clavier-Schule bekannt; ihre Auflösung geschieht, wenn der Baß eine Quinte aufwärts, oder welches einerley, eine Quarte abwärts gehet, die ordentliche Septimenharmonie zu sich nimmt, und drauf in den Hauptaccord gehet; in diesem Falle ist es immer die kleine 7 (f). Aber hier ist es die große, und ist mehr als eine Zurückhaltung der 8 beym Hauptaccord, als eine frey anschlagende Harmonie anzusehen (g).



Die Harmonie der großen 3, kleinen 2 und 5 hat Aehnlichkeit mit der 69. Allein sie geht so wohl in der Schreibart als in der Resolution von dieser ab, und wird hier als eine Vorausnahme der $\frac{6}{5}$ als der zweyten Versetzung der kleinsten Septime behandelt.



§. 4.

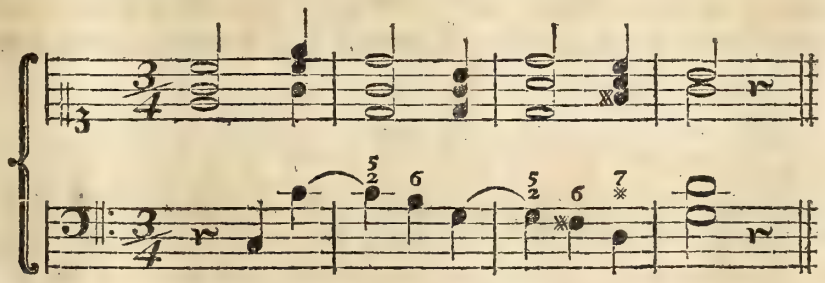
§. 4.

Es giebt noch viele gesuchte und erkünstelte Harmonien, welche alle anzuführen, mich zu weit von meinem Zwecke, und meine Leser in ein Labyrinth führen würden. Viele Komponisten schreiben theils aus Liebe zur Neuheit, oder auch aus Unwissenheit solchen harmonischen Mischmasch, von dem sich gar kein Grund angeben läßt. Und wenn andere gar durch die Versetzungskunst welche erzeugen wollen, so läuft die gesunde Harmonie Gefahr in ein Chaos zu versinken. Alle Neuerungen, die wider die gesunde Vernunft und wider das Gefühl verstoßen, sind nicht werth, daß man sie bekannt macht, noch weniger verdienen sie, nachgeahmt zu werden.

Ich gehe also zu den **Vorausnahmen.**

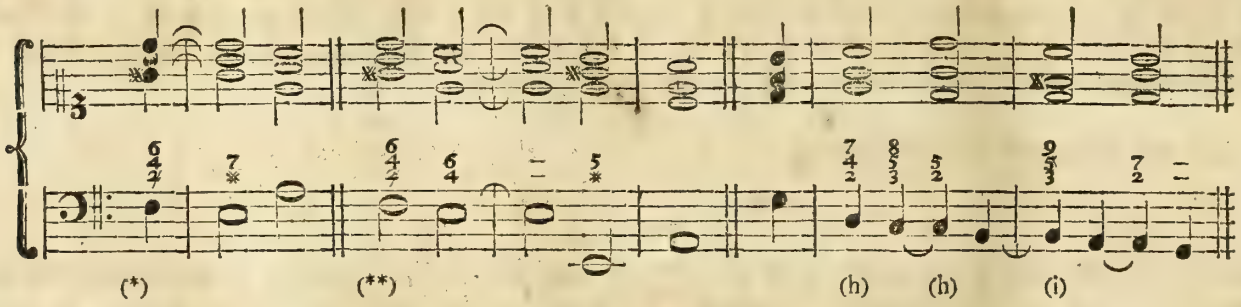
§. 5.

Um eine Zweydeutigkeit zu vermeiden, muß ich mich erst vorläufig hierüber erklären: ich verstehe hier durch eine **Vorausnahme**, wenn die Oberstimmen die Harmonie, welche erst auf den folgenden Grundton gehörte, zu den vorhergehenden anschlägt. Zum Beyspiele:



Hier siehet man deutlich, wie die Oberstimmen in beyden Fällen die Sextenharmonie vorausnimmt, dadurch $\frac{5}{2}$ in der Bezifferung entsteht. Im ersten Falle ist die 2 verdoppelt, und im zweyten die 5.

Hieher gehöret auch $\frac{6}{4}$, in so ferne die $\frac{7}{5}$ drauf folget (*). Außerdem muß diese Harmonie, als die dritte Versetzung der kleinsten Septime, in die $\frac{6}{4}$ aufgelöset werden (**). So kommt auch $\frac{7}{2}$ als eine Vorausnahme des Hauptaccords vor (h).



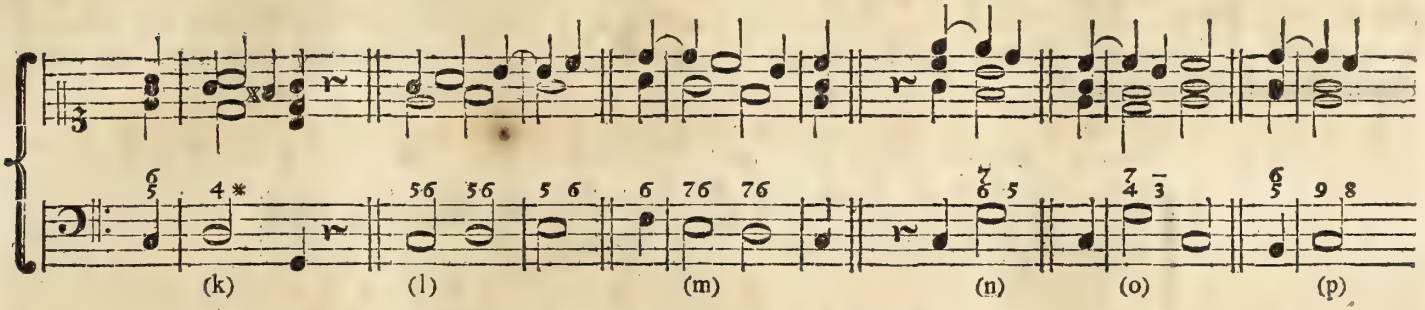
Hier sind bey (h) zwey Vorausnahmen, welche am gebräuchlichsten sind. Die bey (i) kommt seltener vor wie die andern beyde. Man kann noch viele ein- zwey- und dreystimmige erkünsteln; allein sie sind mehr für den gebundenen Styl und die Orgel als für den galanten und das Clavecin. Ich gehe daher zu den **Verzögerungen.**

§. 6.

Durch eine Verzögerung verstehet man, wenn bey einer ordentlichen Auflösung ein, oder mehrere Intervalle zurück gehalten werden, und die ordentliche Auflösung erst in dem folgenden Griffe geschieht. Diese Täuschereyen, so wie die Trugschlüsse (Inganni), wenn sie mit Bedacht angebracht werden, hintergehen das Ohr auf eine unerwartete und angenehme Art: allein wenn sie zu oft und ohne Wahl erscheinen, machen sie Widerwillen, weil das Ohr endlich über die vergebliche Erwartung einer Genugthuung beleidiget wird; so wie einer, dem man einen dargereichten Leckerbissen immer wieder entziehet, und ihn vergebens darnach schnappen läßt.

Einſtimmige Verzögerungen ſind:

43 (k), 56 (l), 76 (m), $\frac{7}{6}$ (n), $\frac{7}{4\bar{3}}$ (o), 98 (p).



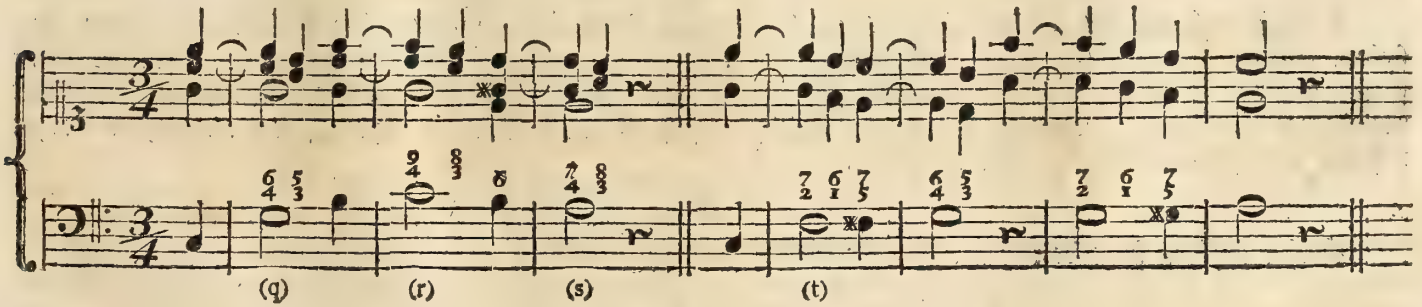
Beyſpiele von zweyſtimmigen Verzögerungen:

$\frac{6}{4}$, Kann auch als eine Verzögerung angeſehen werden (q).

$\frac{9}{4}$, Kommt am meiſten vor (r).

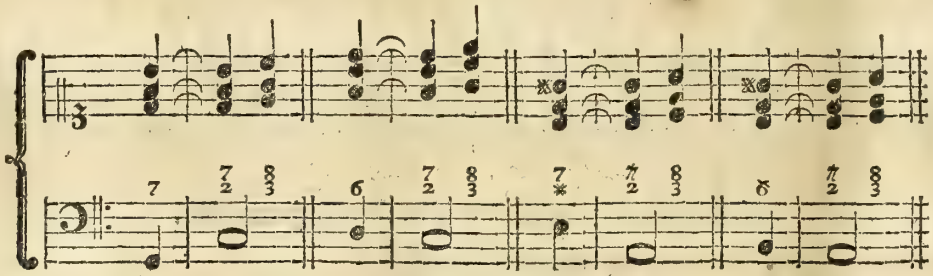
$\frac{7}{4}$, Die wir ſchon bey (g) geſehen haben, gehöret auch hieher (s).

$\frac{7}{2}$, Dieſe wird am beſten zweyſtimmig begleitet (t).



§. 7.

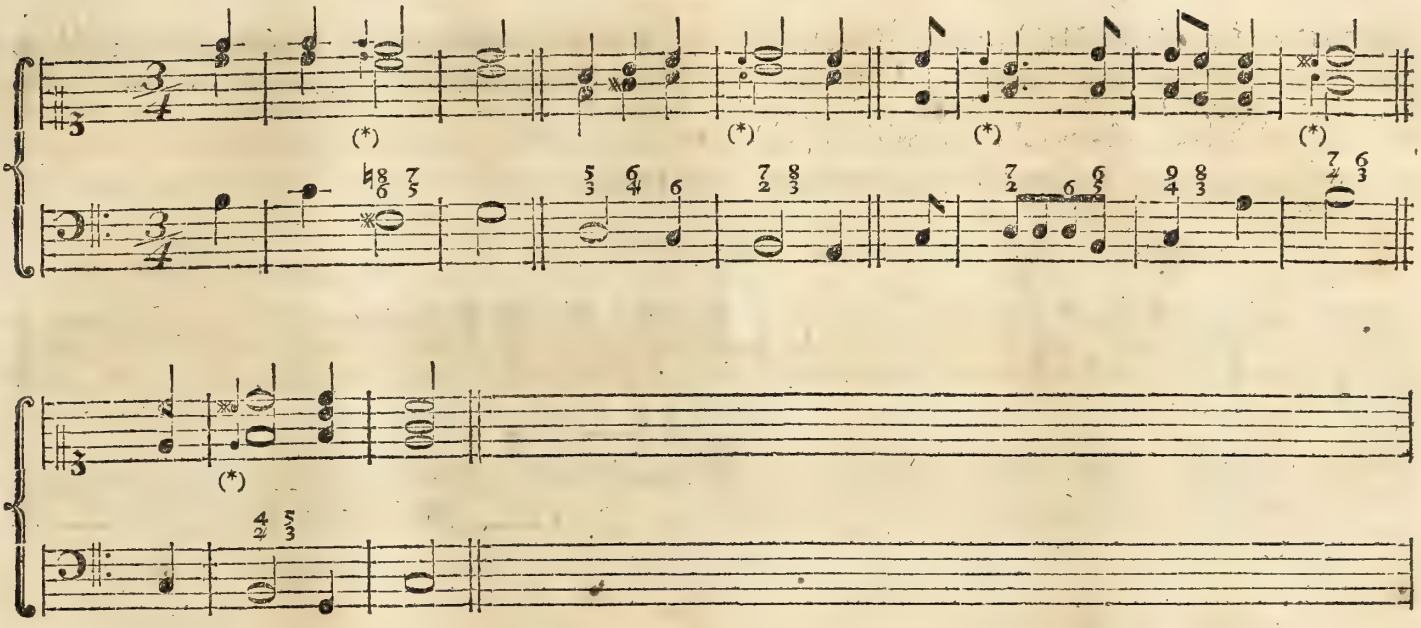
Die dreyſtimmigen **Verzögerungen** ſind ſeltener als die ein- und zweyſtimmigen. Einige erzwingen ihrer zwar eine ziemliche Anzahl, allein wenn ja etliche drunter zu brauchen ſind, ſo gehören ſie zum gebundenen und nicht zum Kammerſtyl. Und da ich beſonders den letzten zum Gegenſtande habe, ſo will ich meine Leſer nicht mit unnöthigen Grillen beſchwören.



§. 8.

Es giebt noch eine Art von **Verzögerungen**, die aus den Vorſchlägen, welche in der Melodie vorkommen, entſtehen. Einigen, zumal den langen, und denen, welche in einem langſamen Tempo vorkommen, kann man nicht füglich aus dem Wege gehen; die kurzen und die im geſchwinden Tempo, kommen in keine Betrachtung. Es giebt verſchiedene Vorſchläge, die gerade zu wider die Abſicht verſtoßen, und anſtatt das Ohr auf eine angenehme Art zu rühren, es auf eine empfindliche Art beleidigen.

Hieher gehören folgende:



Wer obige Vorschläge schön findet, muß ein hartes Ohr haben. Und gleichwol findet man sie häufig bey einem unserer berühmtesten Clavierkomponisten, und werden von seinen Verehrern für eine originelle Schönheit gehalten. Ich lasse jedem seine Meynung, doch glaube ich: so bald die Mittel wider die Absicht streiten, so sind sie zu verwerfen. Denn hier weis das gesunde Ohr nichts von Vorurtheilen, sondern es nimmt die Sache so, wie es empfindet: so wenig man dem gesunden Geschmack spanischen Pfeffer für Zimmet aufdringen kann. —

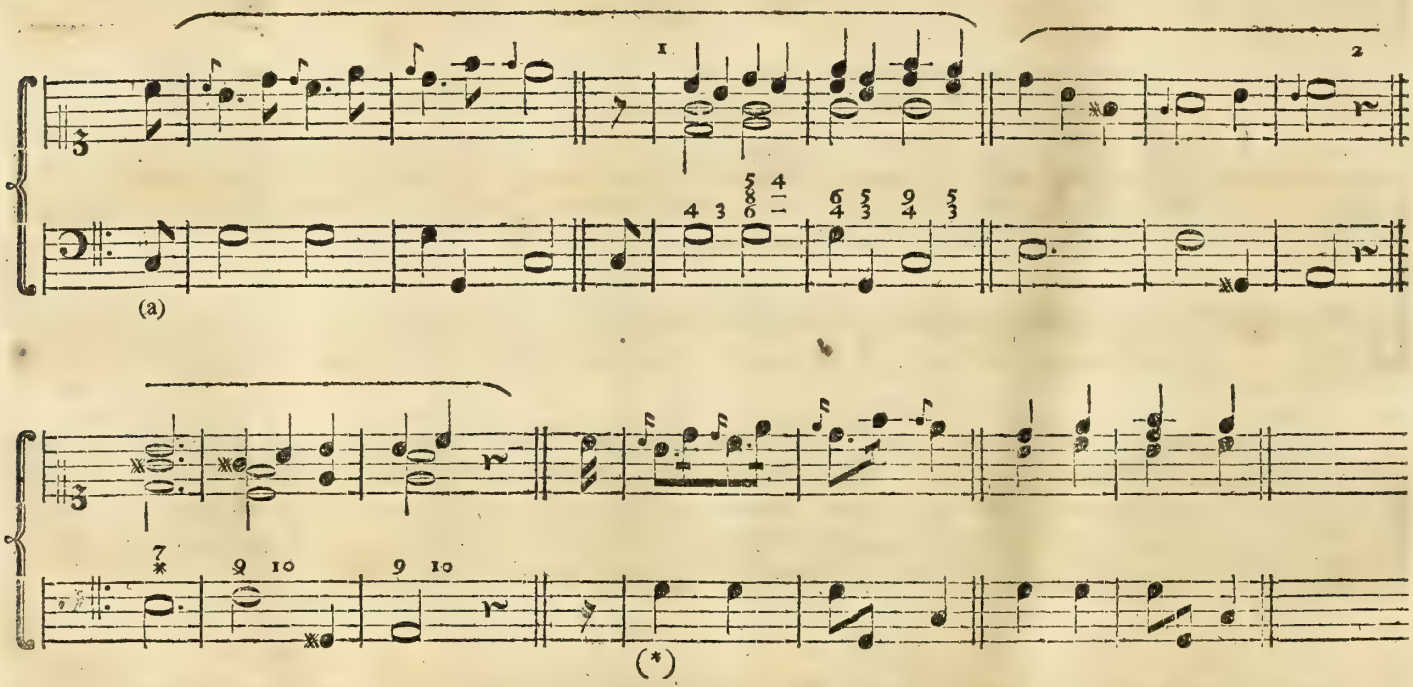
§. 9.

Es giebt aber doch Vorschläge, die das Ohr auf eine angenehme Art täuschen, und die Melodie zieren. Sie sind, wie die Dissonanzen, das, was bey den Speisen das Gewürz ist. Denn eine Musik von lauter Consonanzen würde eben die Wirkung, nämlich eine ekelhafte Sättigung hervorbringen, wie der häufige Genuß zu vieler süßen Speisen.

Es

Es ist also nothwendig, daß die Kunst der Natur nachahme, und durch eine wohlgeordnete Veränderung die Aufmerksamkeit und das Vergnügen unterhalte. Nur muß man niemals das Sprüchlein: est modus in rebus etc. aus den Augen setzen.

Ich will also einige Vorschläge, die mir beyfallen, hieher setzen:



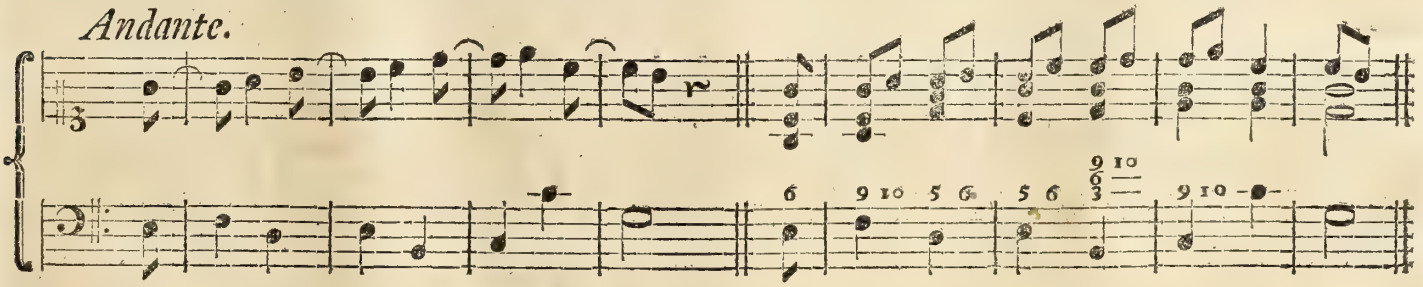
Bey (*) ist das nämliche Beyspiel wie bey (a), nur das Tempo ist noch einmal so geschwind, deswegen kommen die Vorschläge in keine Betrachtung. Und so verfährt man bey allen Stellen, die eine etwas geschwinde Bewegung haben.

haben. Ueberhaupt ist es eine schlüpfrige Sache für den Accompagnisten um die Vorschläge bey einem Solo oder Trio; und man thut öfters im Zweifel am besten, man macht tasto solo; das ist: man greift die Baßnoten allein ohne Begleitung, bis man, ohne der Melodie zu schaden, wieder accompagniren kann. Bey Sinfonien und andern vollstimmigen Tonstücken, kommen die Vorschläge nicht so häufig vor, und kämen sie auch vor, so ist es nicht so merklich, wenn man sie auch übergehet, als bey einer schwachen Musik.

§. 10.

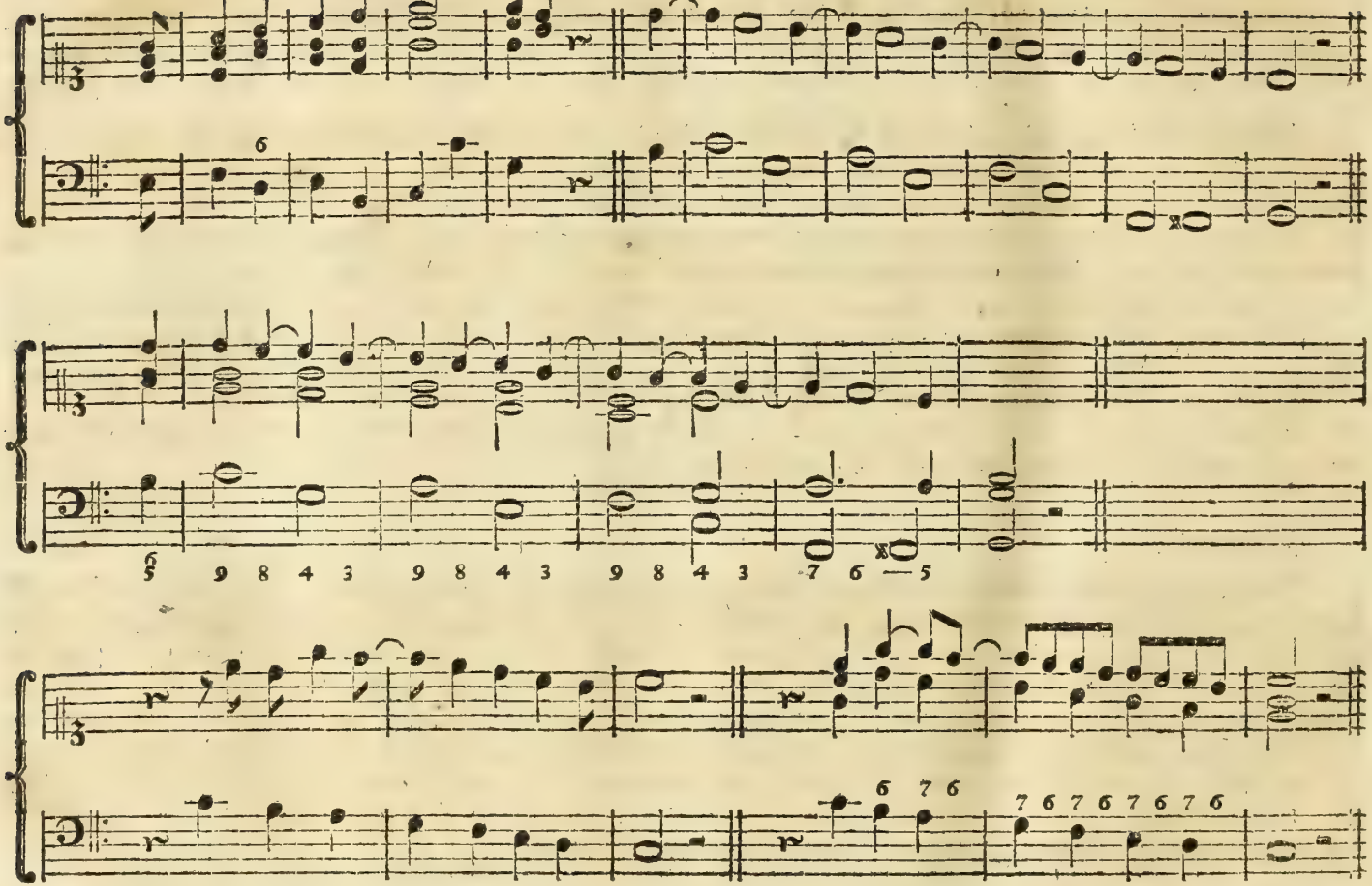
Noch etwas, so theils als **Vorausnahmen**, theils als **Zurückhaltungen** und theils als **Vorschläge** anzusehen, ist hier nicht zu übergehen. Es sind die **syncopirten Noten**, oder das *Tempo rubato*. Sie kommen auch mehr in einfachen, als in vollen Sachen vor. Wenn sie in langsamer Bewegung vorkommen, so kann sie der Accompagnist so wenig übergehen, wie die Vorschläge, wenn er der Melodie nicht nachtheilig seyn will. Doch um aus zweyen Uebeln eins zu wählen, spielt man auch am besten tasto solo; kommt das tempo rubato in geschwinder Bewegung vor, so kommt es beym Accompagnement hier in keine Betrachtung.

Der Deutlichkeit wegen will ich hier einige Beyspiele anführen:



Wäre aber das Zeitmaaß Allegro, so würde man dieses Beyspiel auf folgende Art besser begleiten:

Moderato.



So viel von Syncopationen oder Rückungen, (tempo rubato), welches gleichbedeutende Wörter sind. Für manchen wird dieses schon zu viel, für manchen aber zu wenig seyn. Doch wer kann es jedem recht machen?

§. 11.

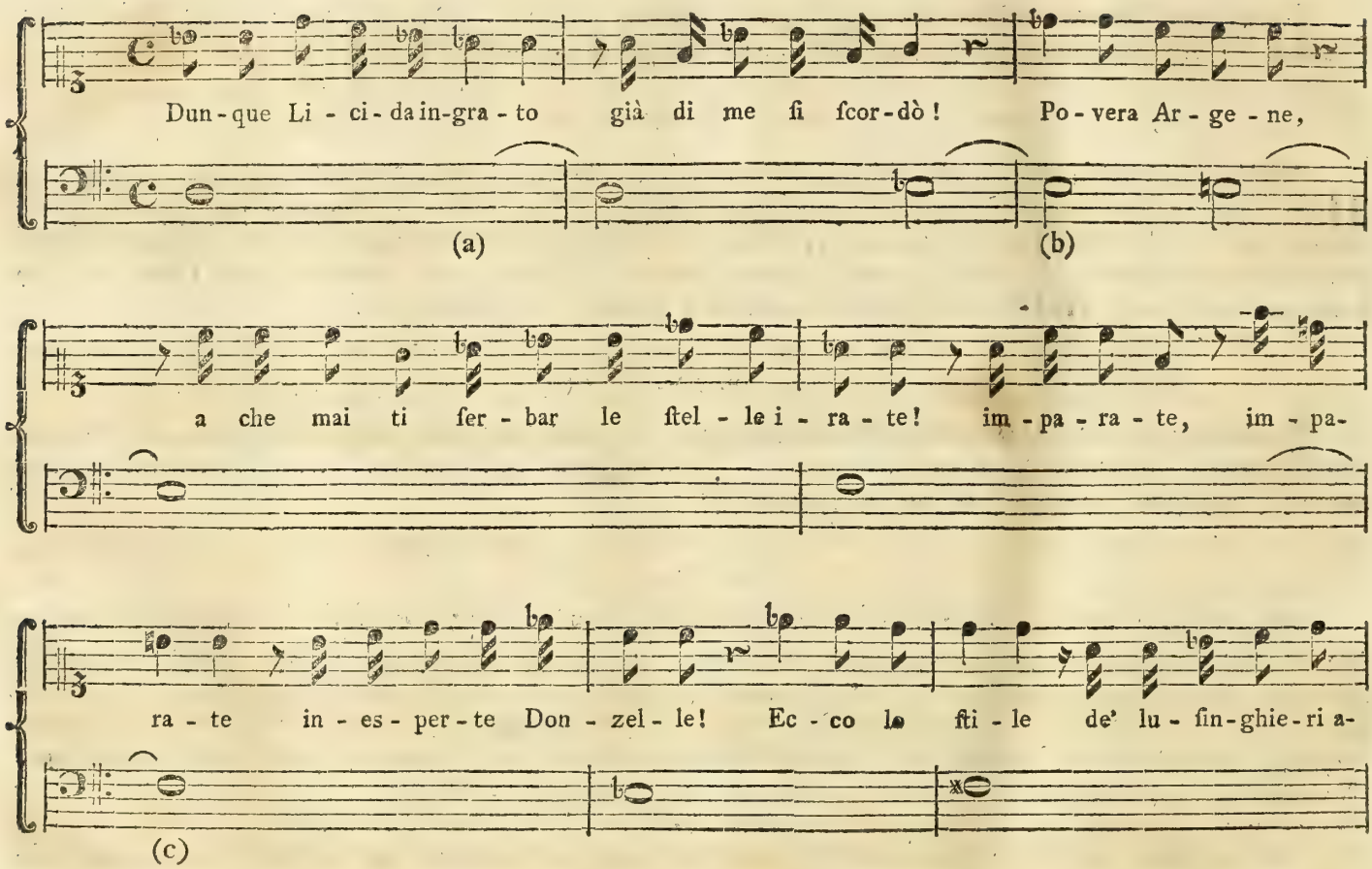
Ich habe versprochen noch etwas vom Recitative zu sagen. Ich beziehe mich hier auf die Clavier-Schule; da ist schon gesagt, daß es die musikalische Prosa, oder eine ungebundene Melodie sey. So lange es ohne Begleitung vorkommt, wird der Takt so genau nicht genommen, sondern der Sänger declamirt mehr als er singt, und der Accompagnist muß ihm nachgeben. So bald aber ein Accompagnement vorkommt, oder a tempo stehet, richtet man sich genau nach dem Takt; bey langen Aushaltungen aber leidet dieses doch eine Ausnahme.

§. 12.

Es ist daher ungereimt, wenn einige Musik-Direktors den Takt zum freyen Recitative schlagen, und dadurch dem Sänger die Freyheit der Declamation benehmen. Doch muß man auch bemerken, daß im Kirchenstyl das Recitativ sich mehr dem Gesange nähert, als das theatralische.

§. 13.

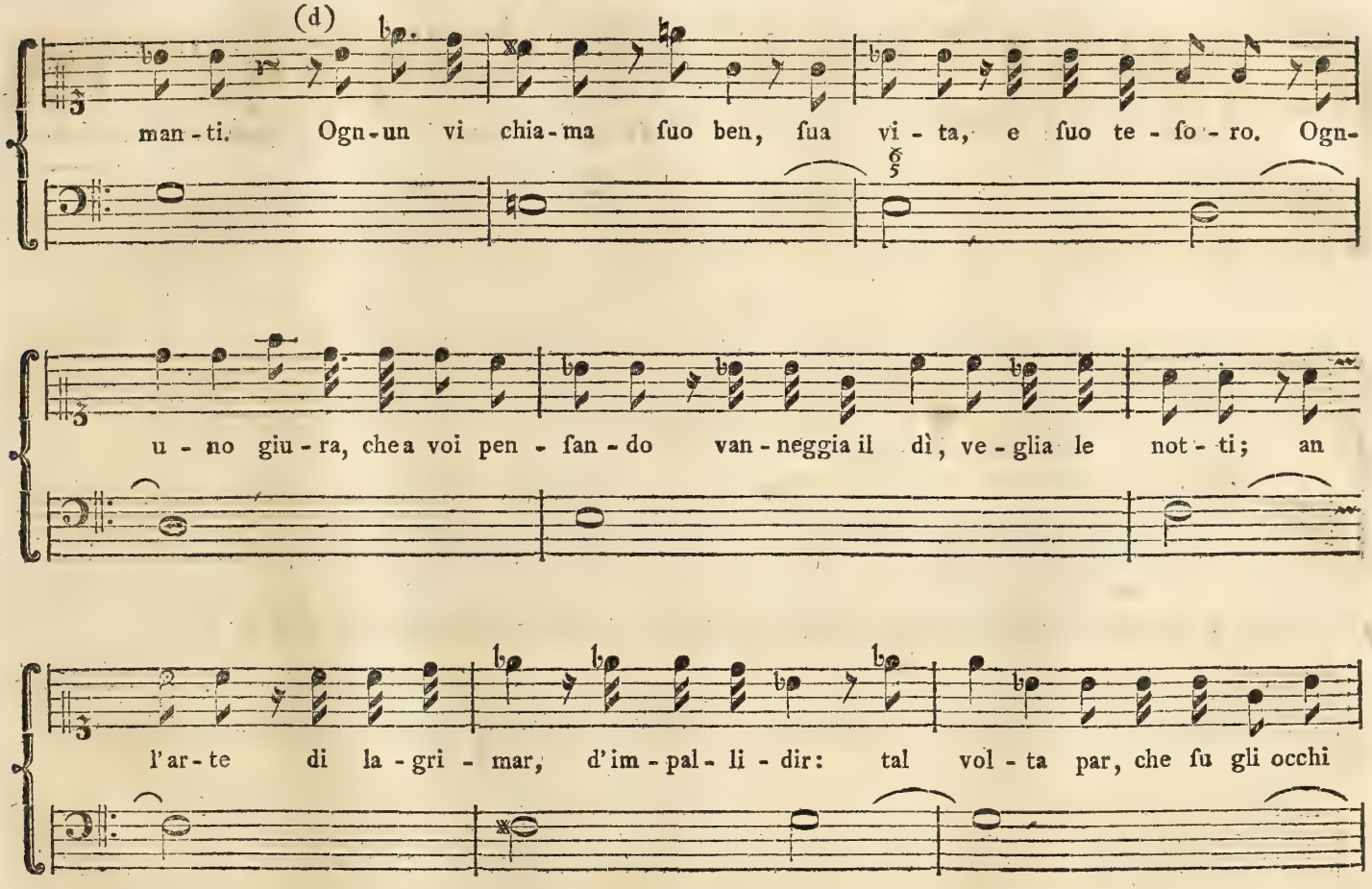
Ich will hier ein Recitativ aus der Oper Olympiade von Hassen zur Uebung geben. Ich will es nicht bezifern, sondern es der Einsicht des Accompagnisten überlassen, weil man die Begleitung leicht aus der Singstimme finden wird. Bey liegenden Baßnoten thut der Accompagnist wohl, wenn er nach einem Abschnitte dem Sänger die folgende Note in der äußersten Stimme vorschlägt: dieses gilt auch bey schweren Intervallen; und bey den Stellen, wo sich die Harmonie ändert, muß sie der Accompagnist auch anschlagen, sonst kommt der Sänger leicht aus dem Ton. Man muß so viel wie möglich auch diejenigen Intervalle in der Oberstimme nehmen, die in der Singstimme vorgeschrieben sind. Ich werde diese Stelle mit Anmerkungen bezeichnen. Die auf dieses Recitativ folgende Arie wird dem Leser nicht mißfallen; der Text steht in zu genauer Verbindung damit, als daß ich sie nicht mit hieher setzen sollte. Man wird darinnen die Charakteristik dieses großen Komponisten nicht verkennen.



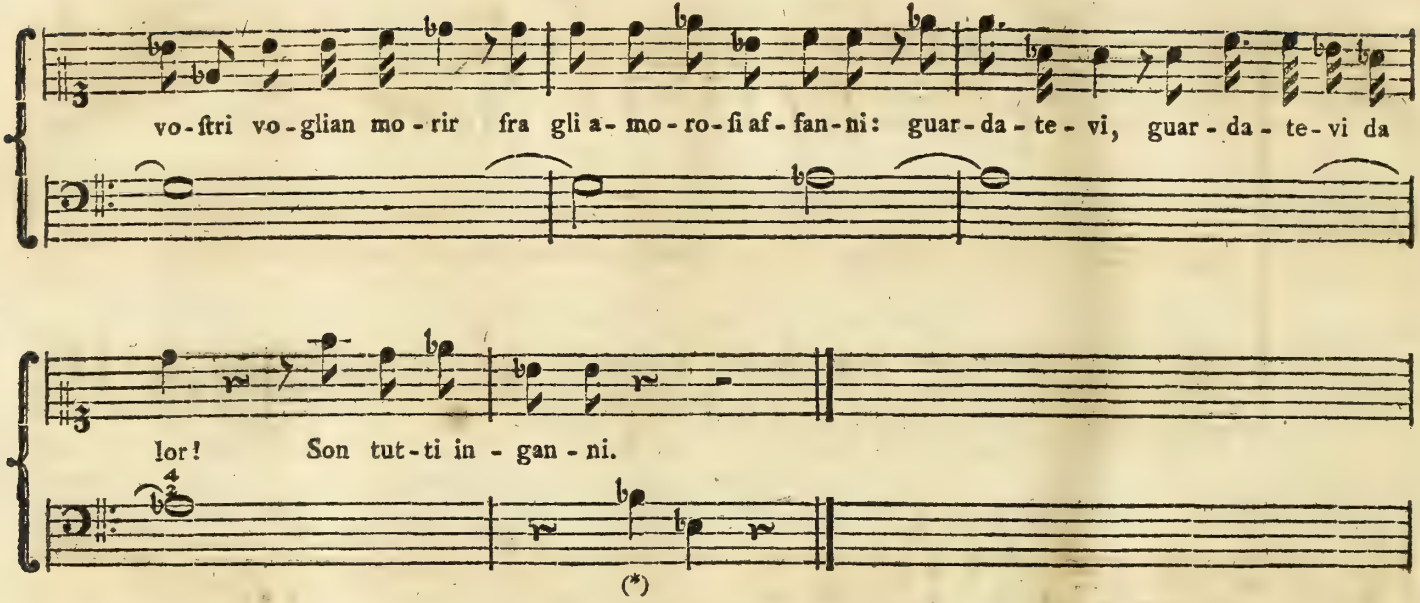
Bey (a) wird die 5b zur Sextenharmonie angeſchlagen.

Bey (b) $\overset{b7}{\underset{3}{5}}$.

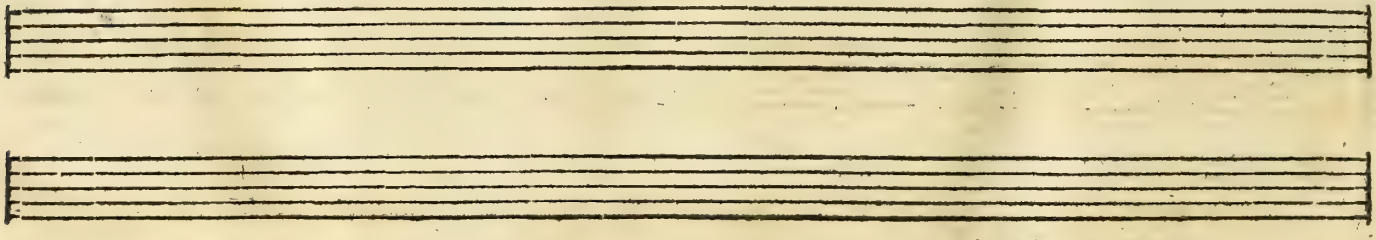
Bey (c) die Secundenharmonie.

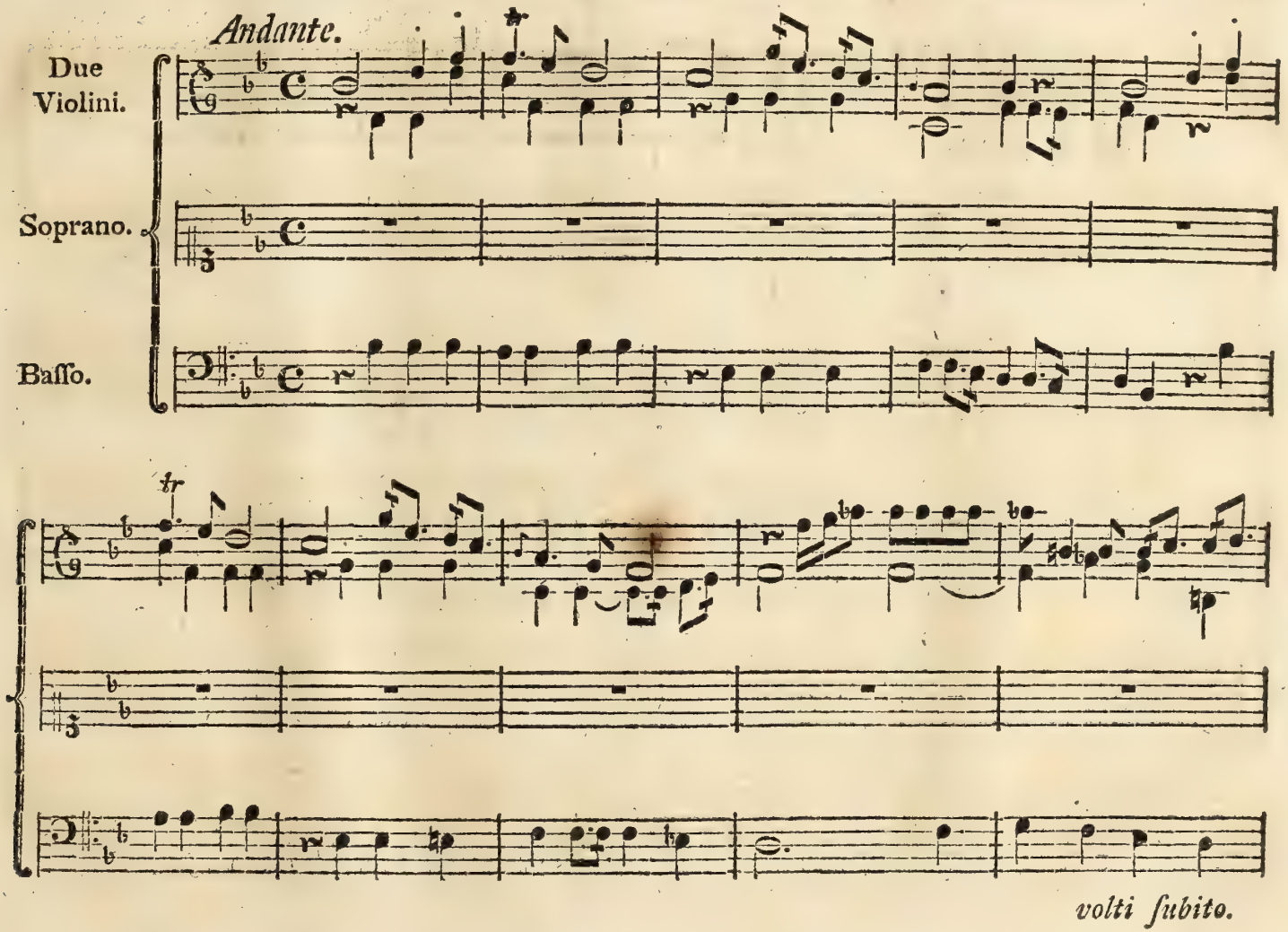


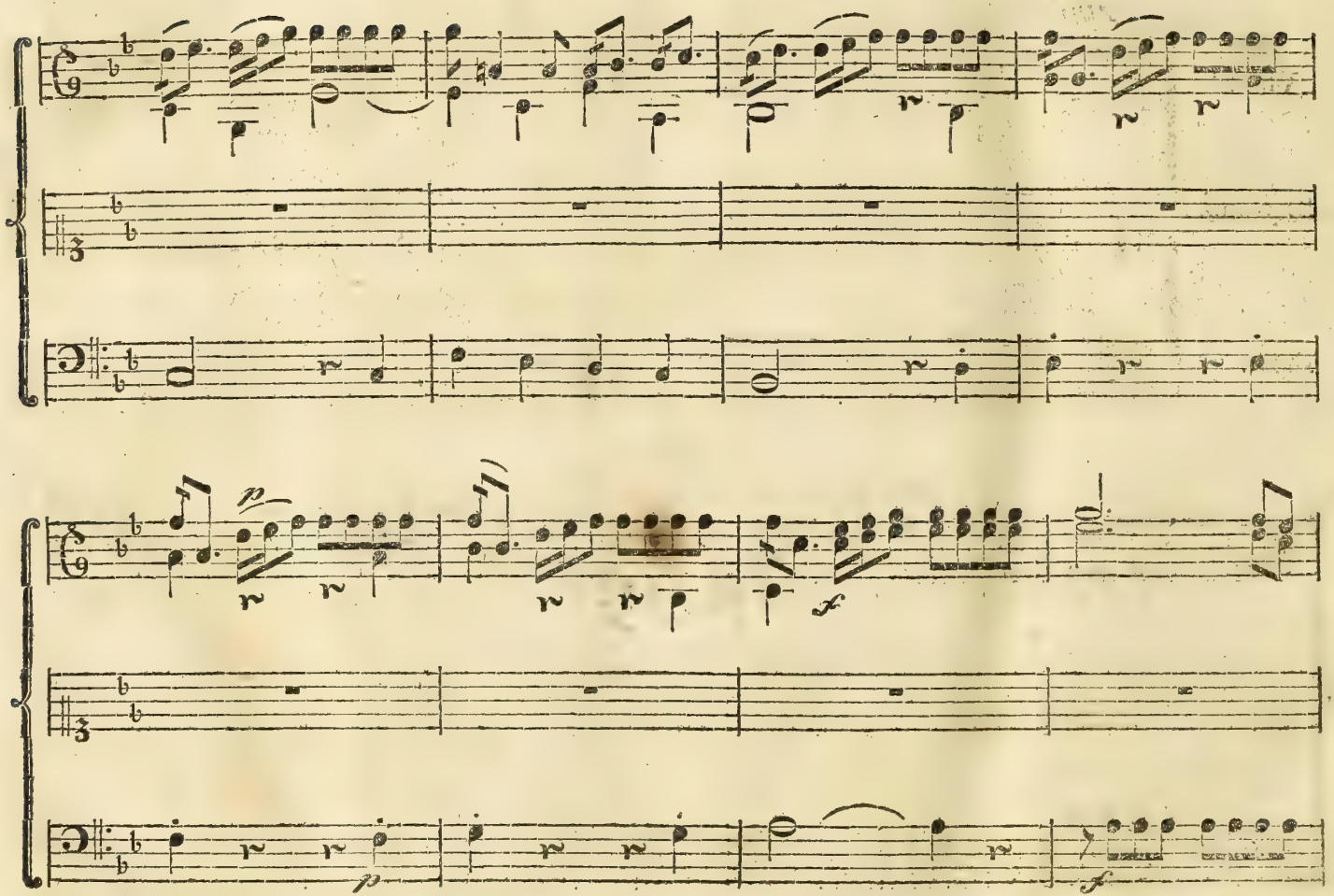
(d) Bey der Achtelpauſe die kleine 6 vorgeſchlagen.

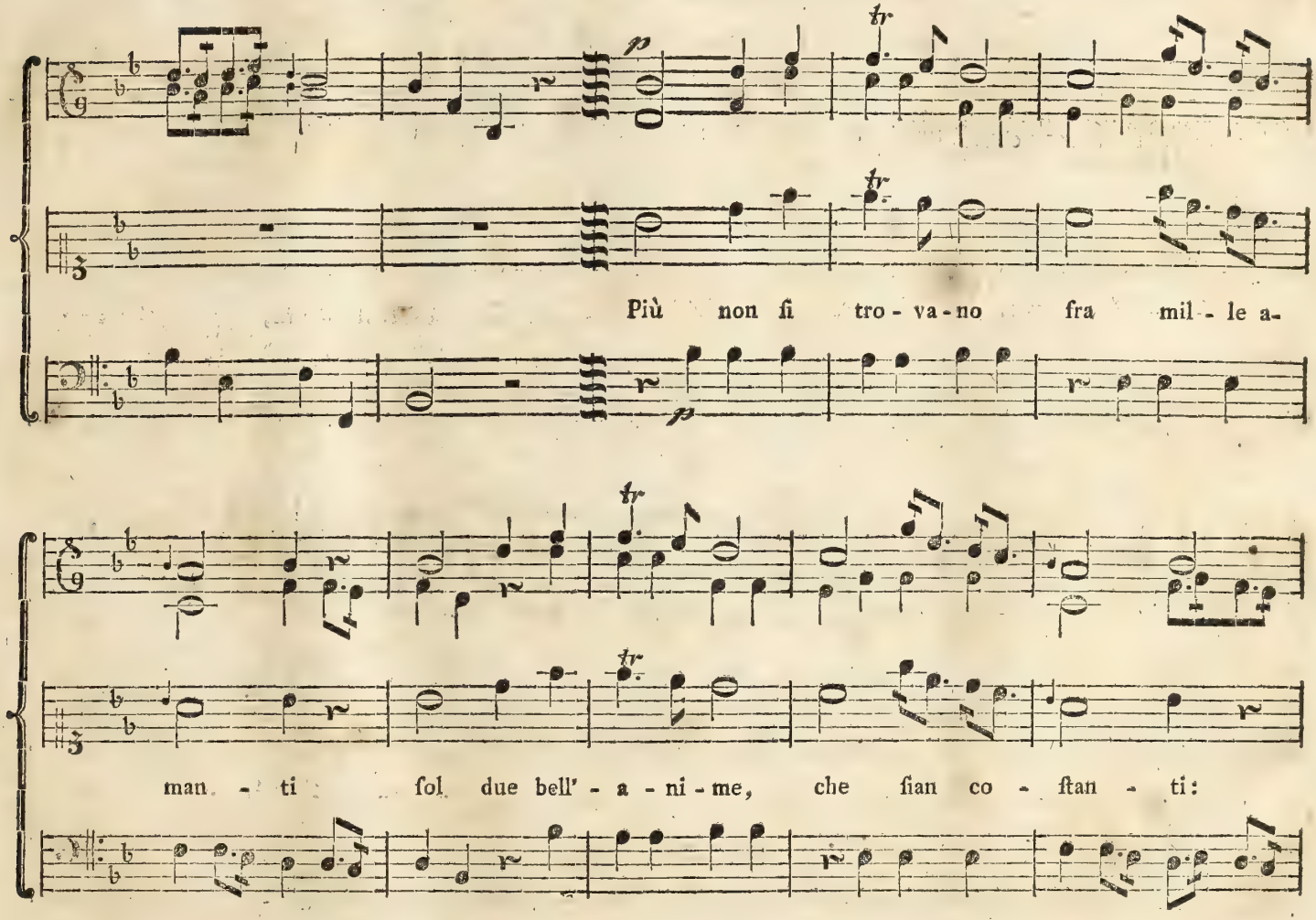


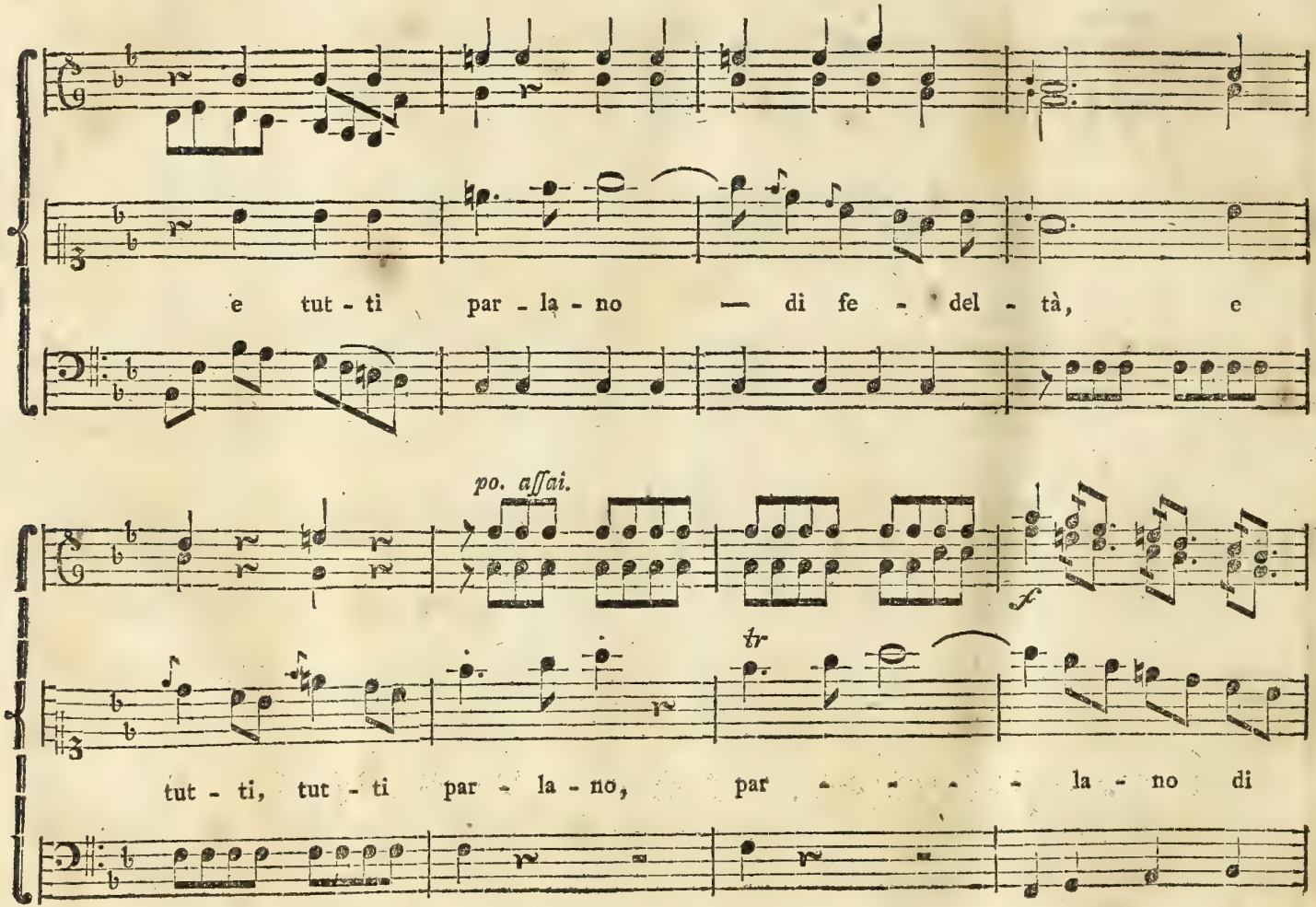
(*) Dieſe beyden Schlußaccorde müſſen kurz abgefertiget werden; zum vorletzten nimmt man gerne die 7.

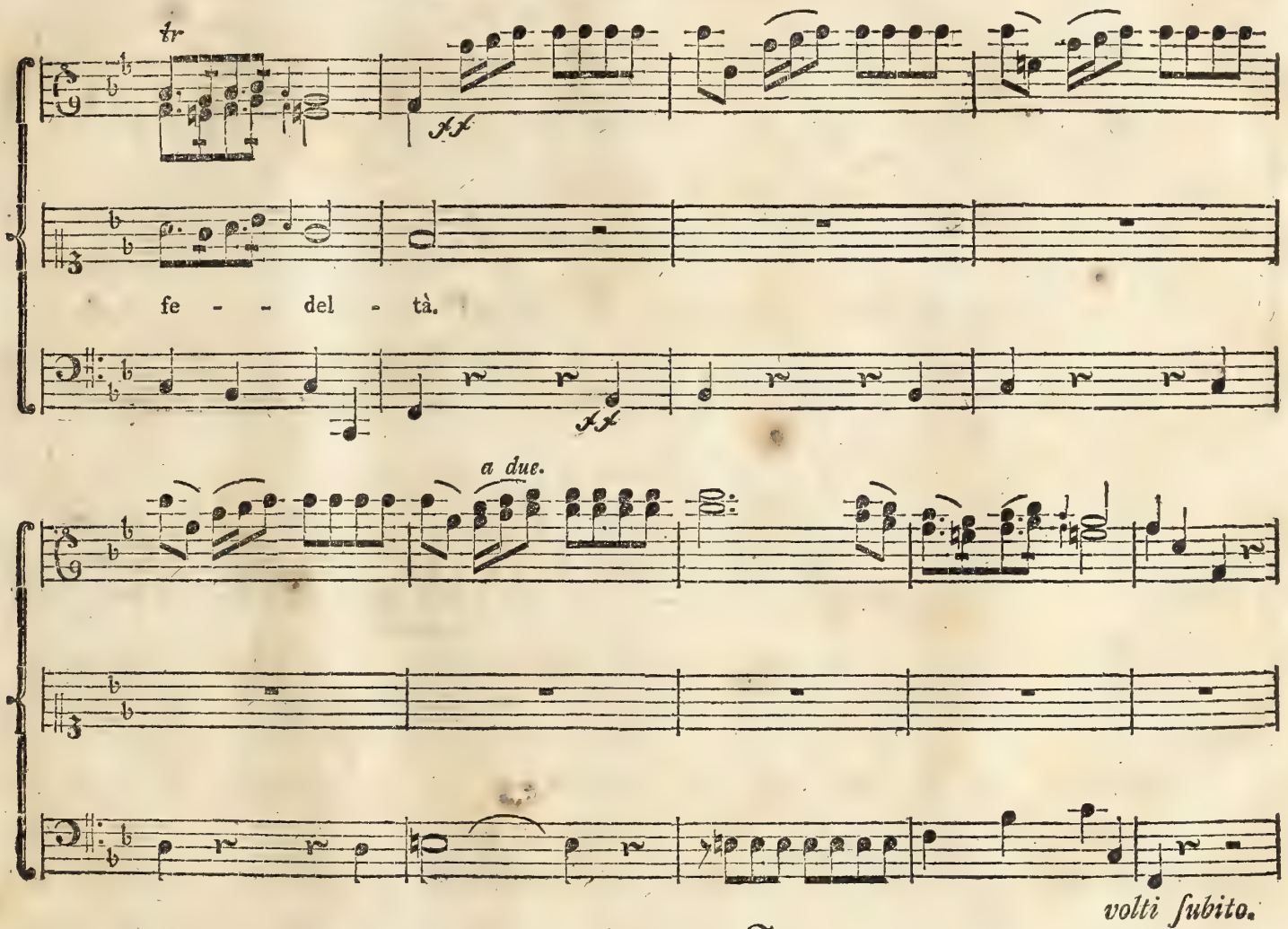



Andante.
Due Violini.
Soprano.
Basso.
volti subito.

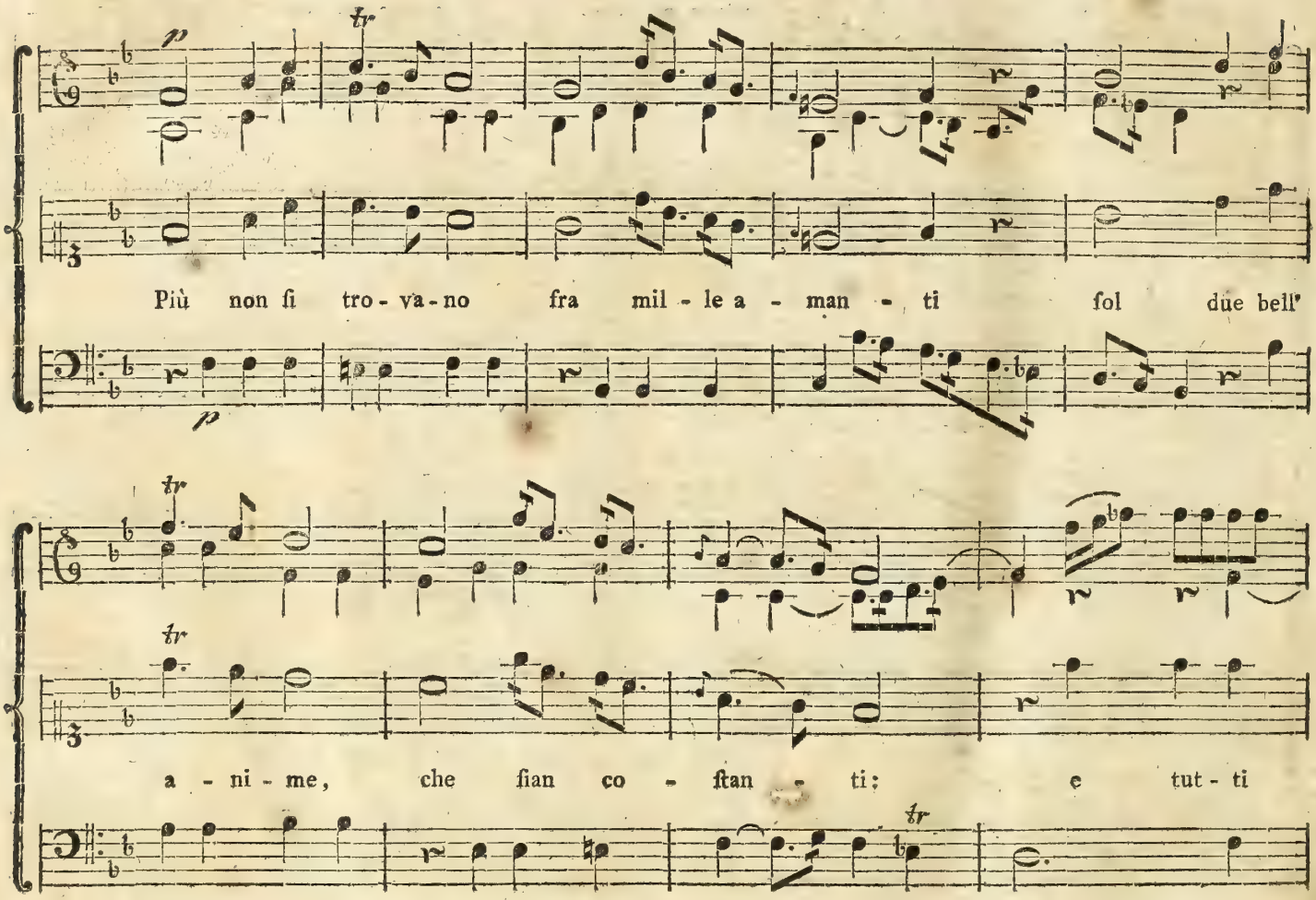

p
f
p
f

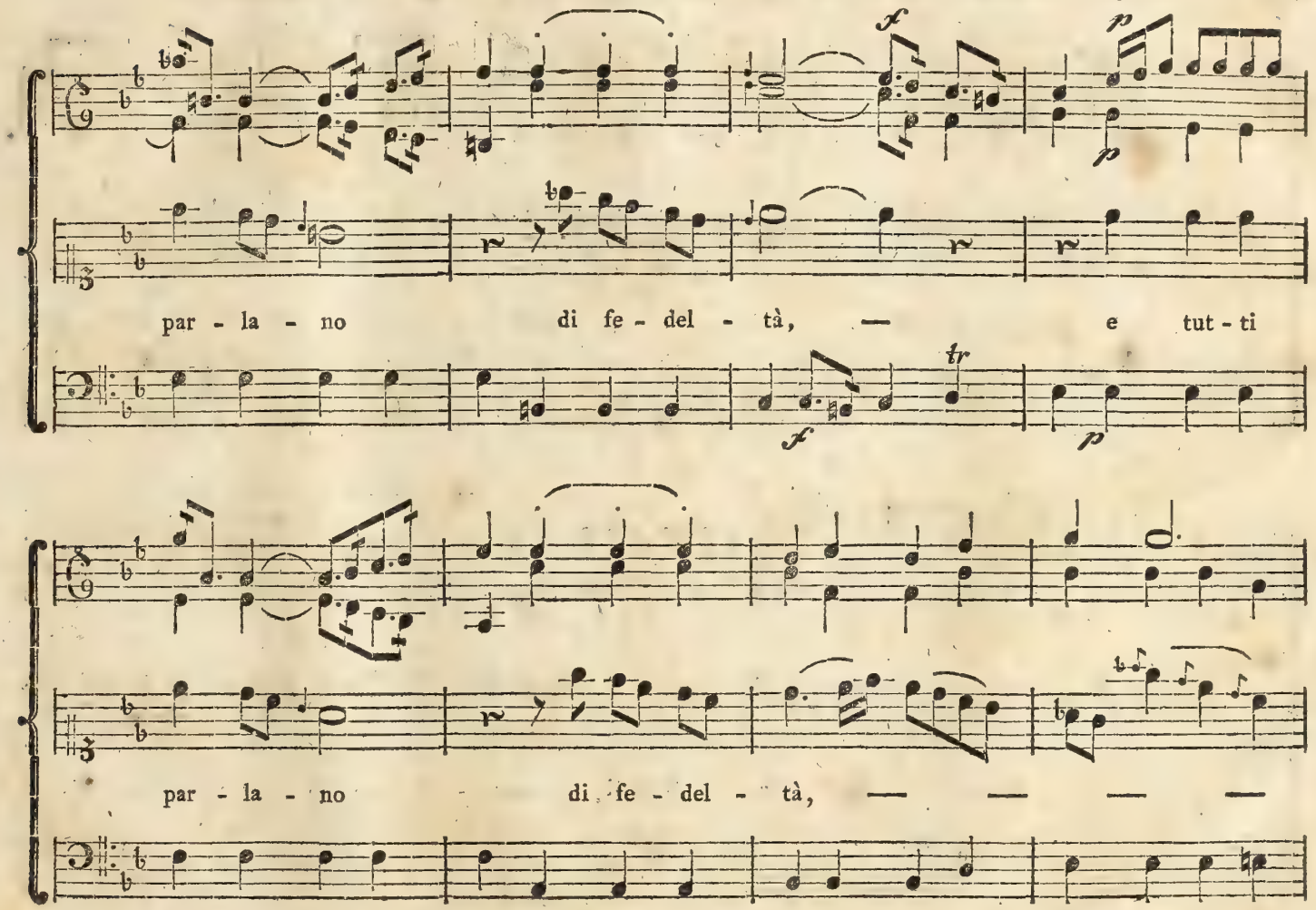

Più non ſi tro - va - no fra mil - le a-
man - ti ſol due bell' - a - ni - me, che ſian co - ſtan - ti:

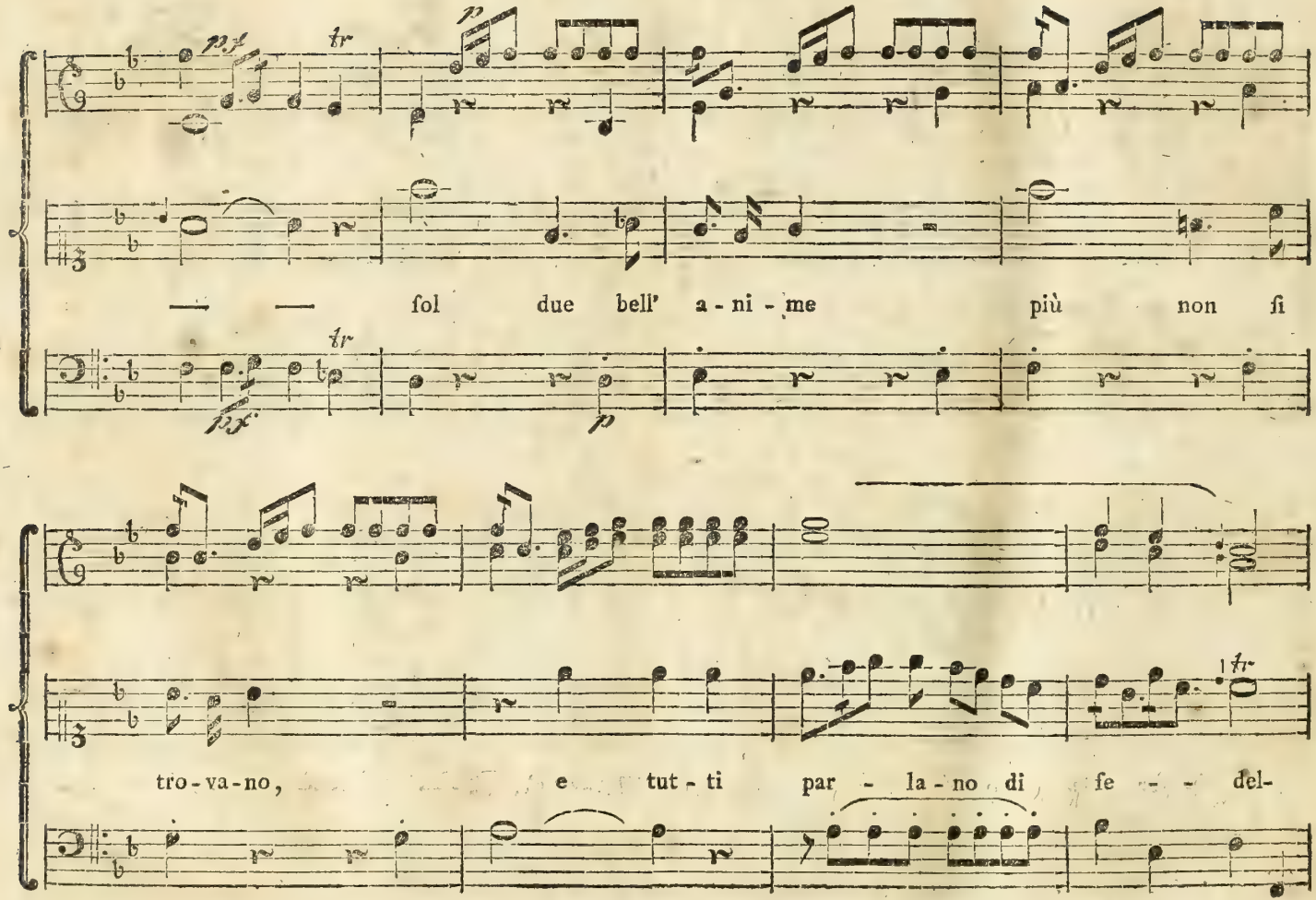

e tut - ti par - la - no — di fe - del - tà, e
po. assai.
tr
tut - ti, tut - ti par - la - no, par - - - - la - no di

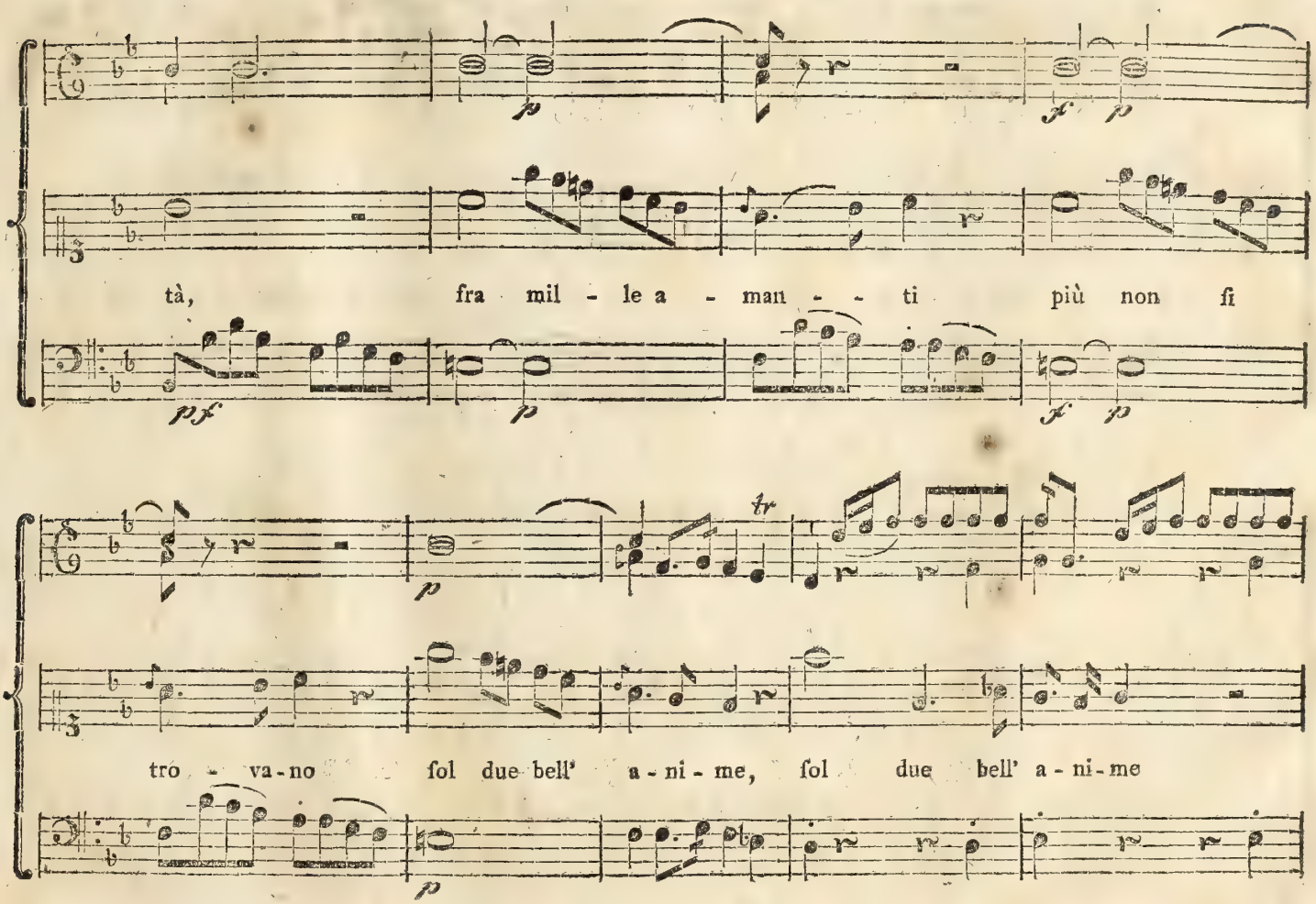


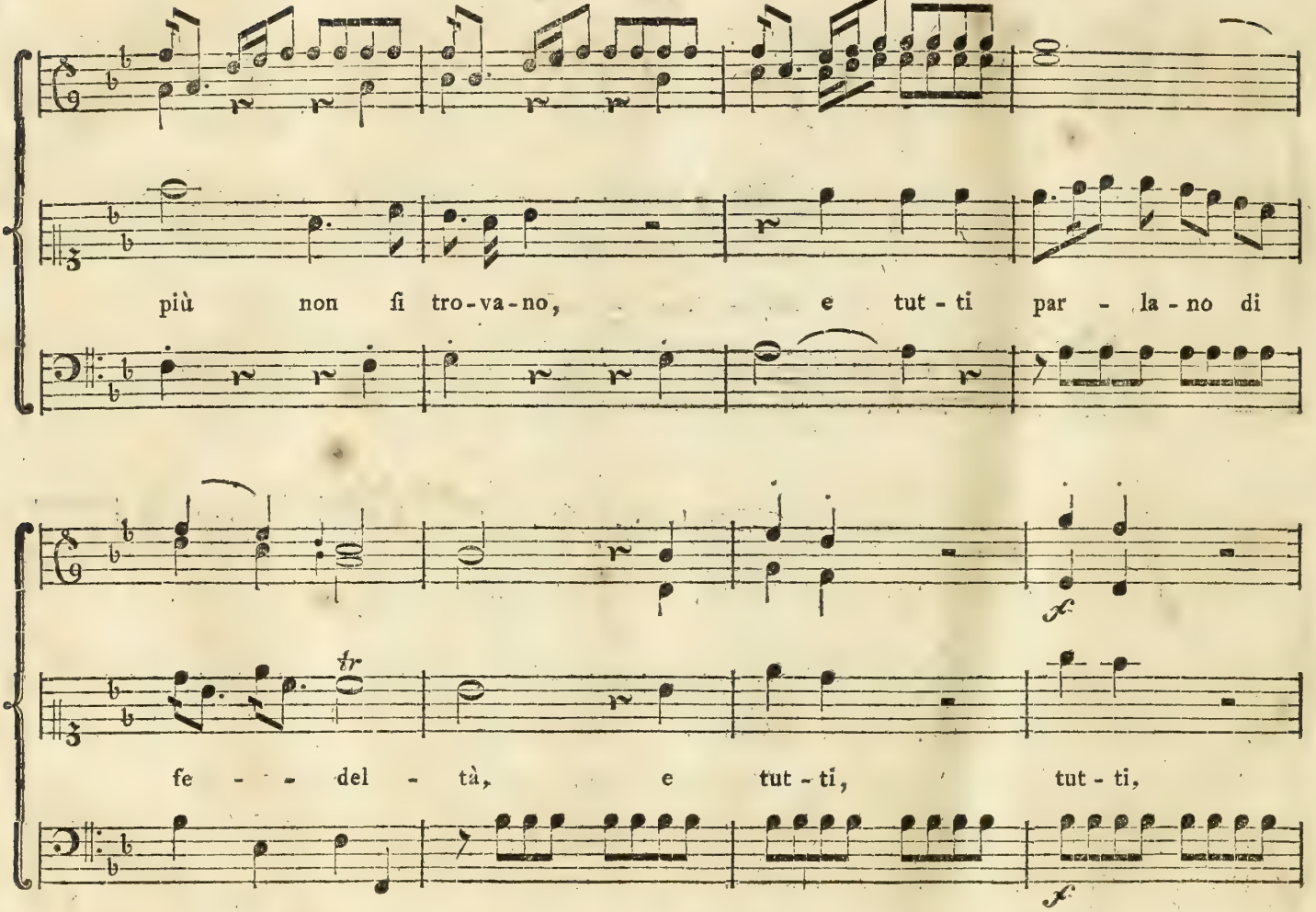
volti subito.

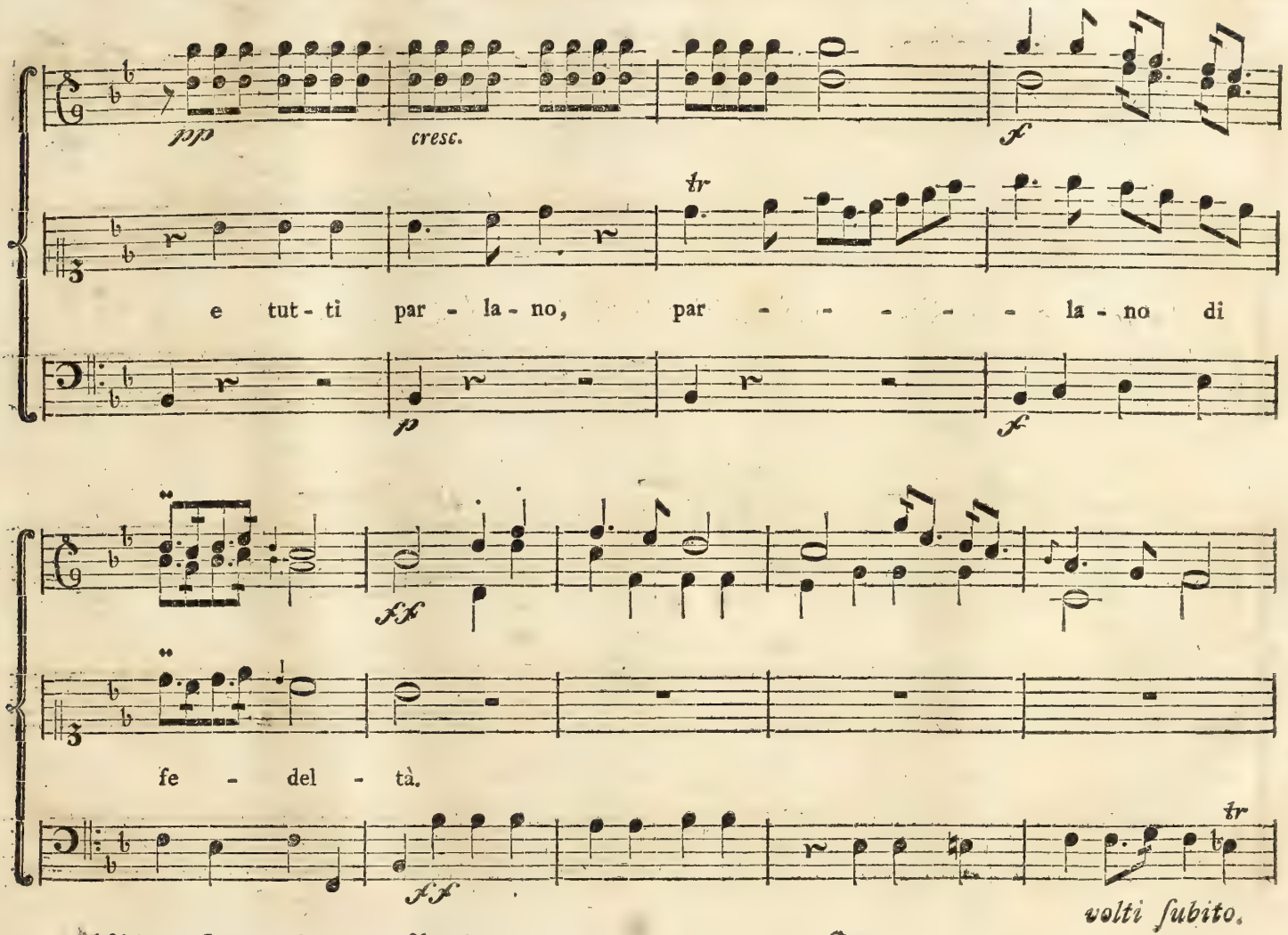

Più non ſi tro - va - no fra mil - le a - man - ti ſol due bell'
a - ni - me, che ſian co - ſtan - ti; e tut - ti

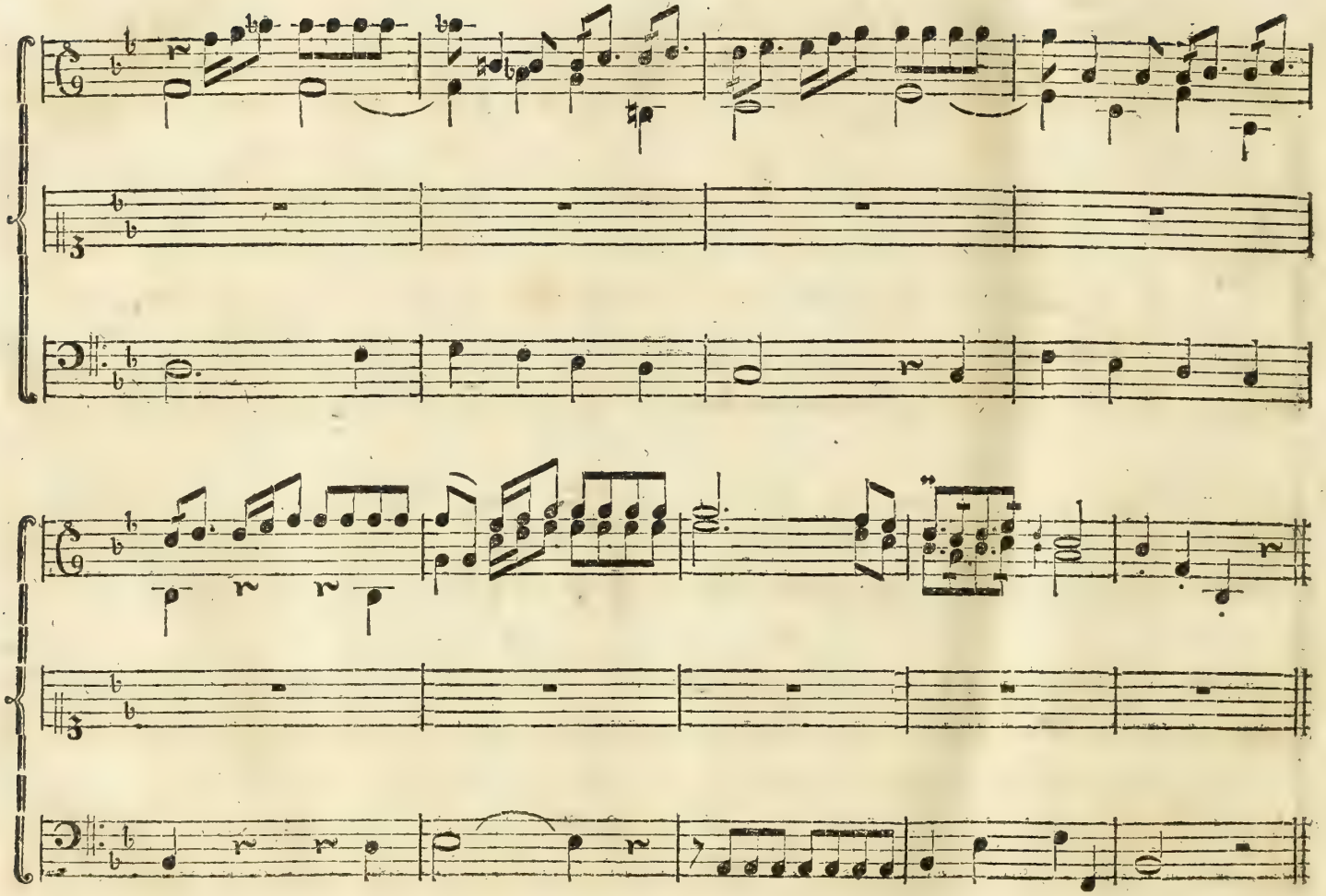

par - la - no di fe - del - tà, — e tut - ti
par - la - no di fe - del - tà, — — — —

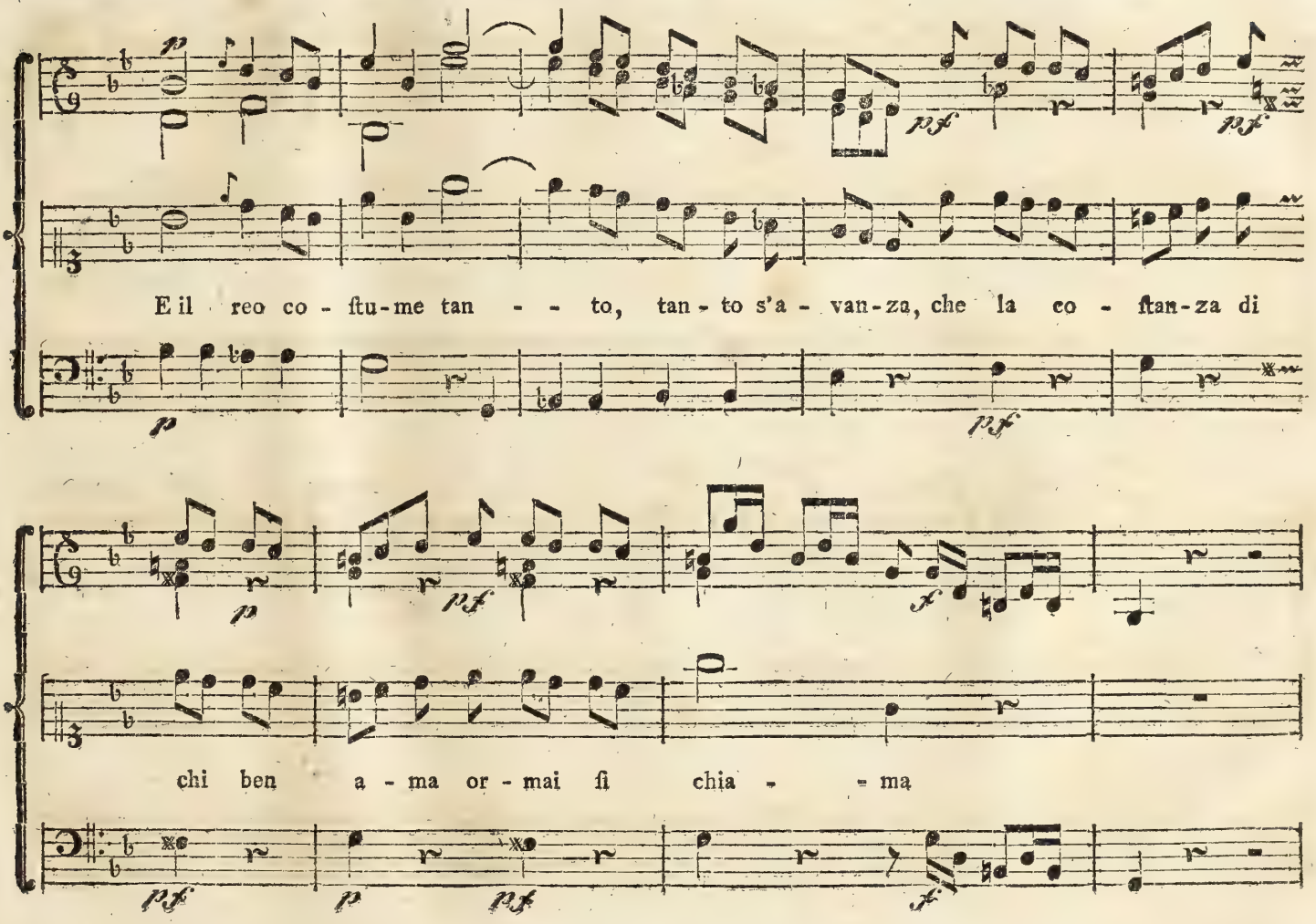

fol due bell' a - ni - me più non si
tro - va - no, e tut - ti par - la - no di fe - - del-

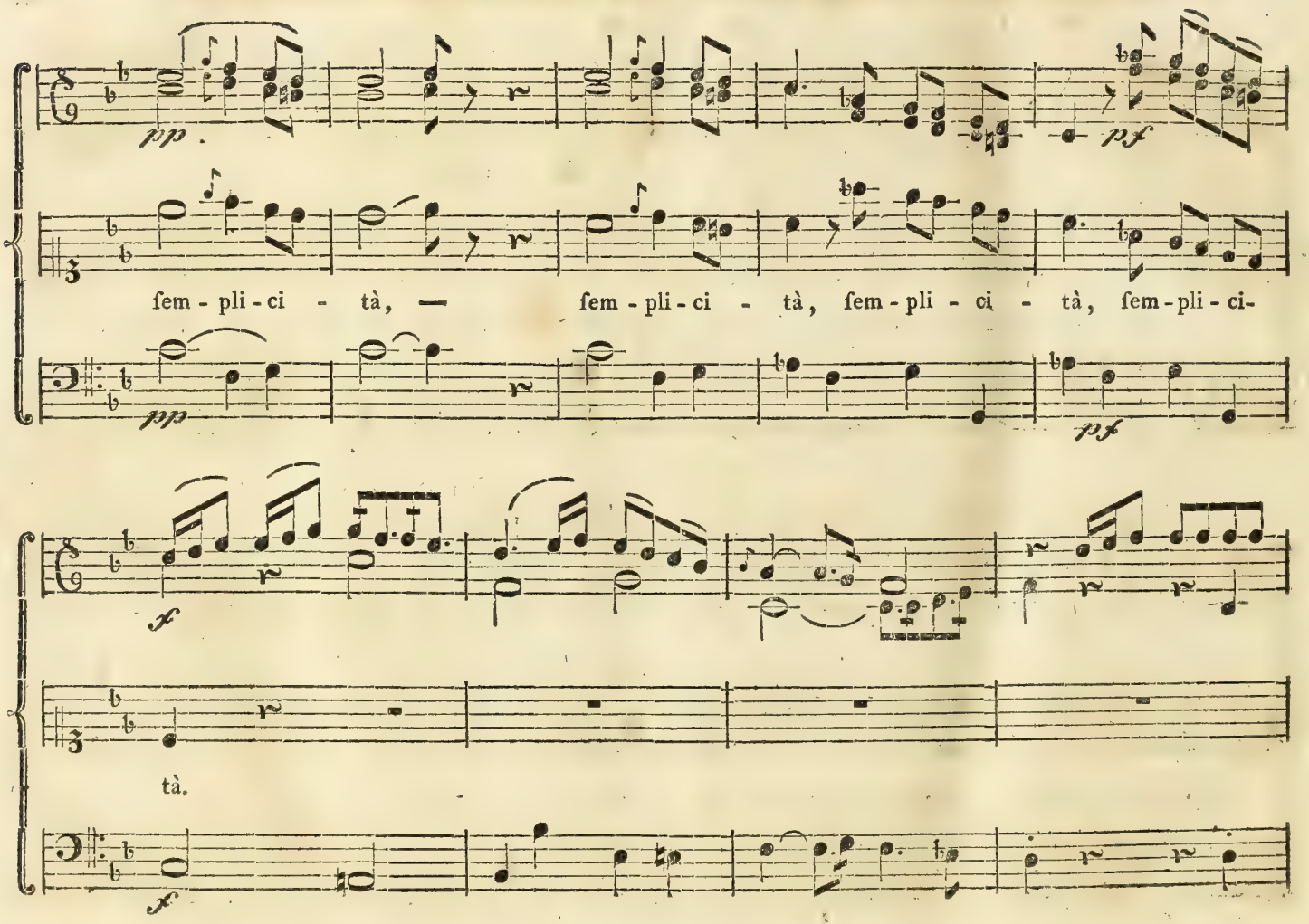

tà, fra mil - le a - man - - ti più non fi
pf
p
f
p
tr
tro - va - no fol due bell' a - ni - me, fol due bell' a - ni - me
p

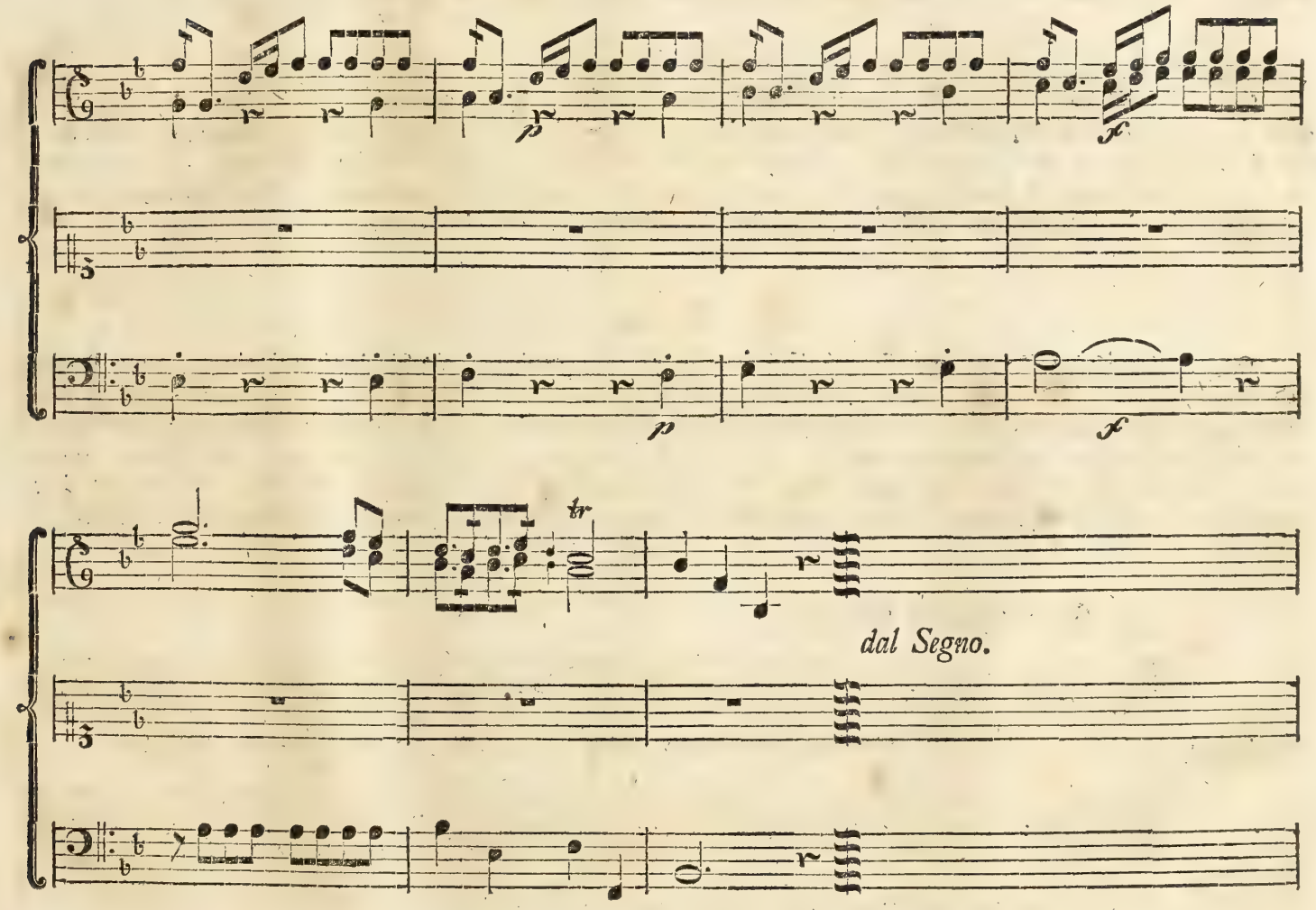

più non si tro-va-no, e tut-ti par-la-no di
fe--del-tà, e tut-ti, tut-ti,


pp
cresc.
f
tr
e tut - ti par - la - no, par - - - - - - la - no di
p
f
ff
fe - del - tà.
tr
ff
volti subito.




E il reo co - ſtu-me tan - - to, tan - to s'a - van-za, che la co - ſtan-za di
chi ben a - ma or - mai ſi chia - - ma


pp
pf
fem - pli - ci - tà, — fem - pli - ci - tà, fem - pli - ci - tà, fem - pli - ci-
f
tà.
f


p
p
f
tr
dal Segno.

§. 14.

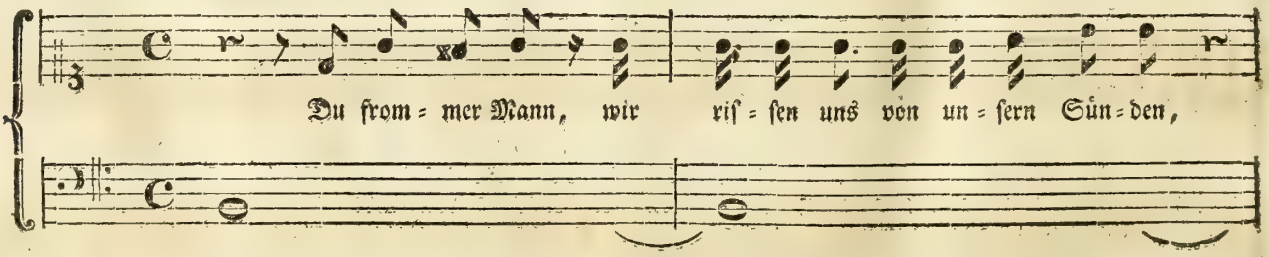
Bey dieser Arie sind beyde Violinen unter einander geschrieben; daher man die obere Zeile auf dem Claviere nicht mit einer Hand ausführen kann. Man kann indessen diejenigen Töne, die man nicht fassen kann, weglassen, und nur da doppelt spielen, wo sichs thun läßt. Eigentlich ist hier die Absicht auf zwey Violinen gerichtet. Hat man aber nur eine bey der Hand, so kann diese die eine, und das Clavier die andere Stimme spielen. Das Accompagnement wird sich durch die Oberstimmen erklären; deswegen will ich weiter nichts davon sagen.

§. 15.

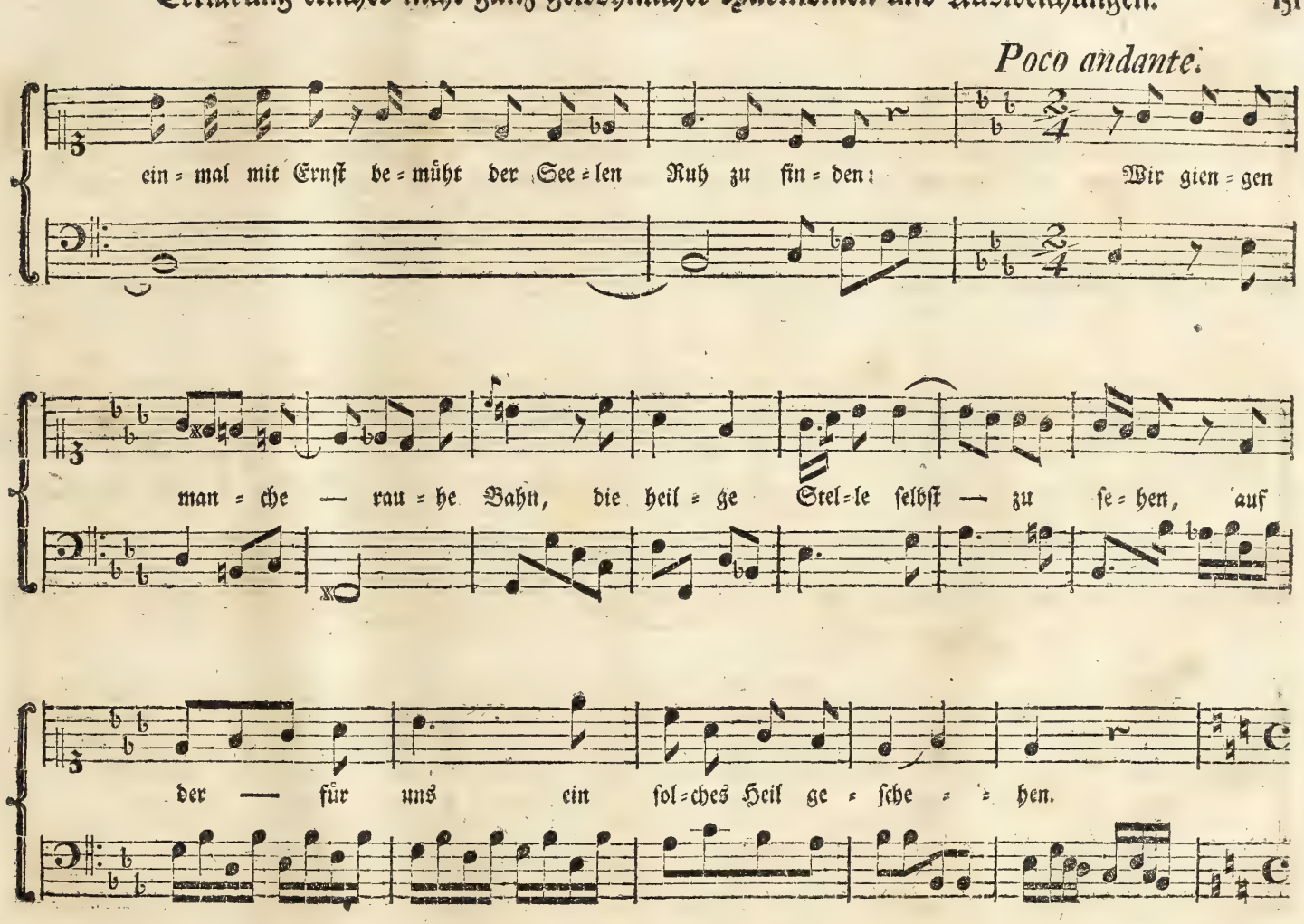
Bey Gelegenheit will ich, mit Erlaubniß hoher Singe-Komponisten, ein Recitativ mit einem kleinen Arioso und einer Arie von mir beyfügen. Es ist aus Zachariä Pilgrimme auf Golgatha, die ich vor kurzen zum Gebrauche einer Uebungsgesellschaft in die Musik gesetzt habe: und die, wie man mir, ich hoffe nicht aus Schmeicheley, gesagt hat, nicht ohne Empfindung gesetzet ist. Die Arie ist plan, so wie der Text es erfodert. Es sind auch gearbeitete darinnen, die der Raum und meine Absicht hier verbietet einzurücken. Vielleicht dürfte ich mich mit der Zeit entschließen, dem Wunsche einiger Freunde, die sie gehört haben, zu willfahren, und sie öffentlich bekannt machen.

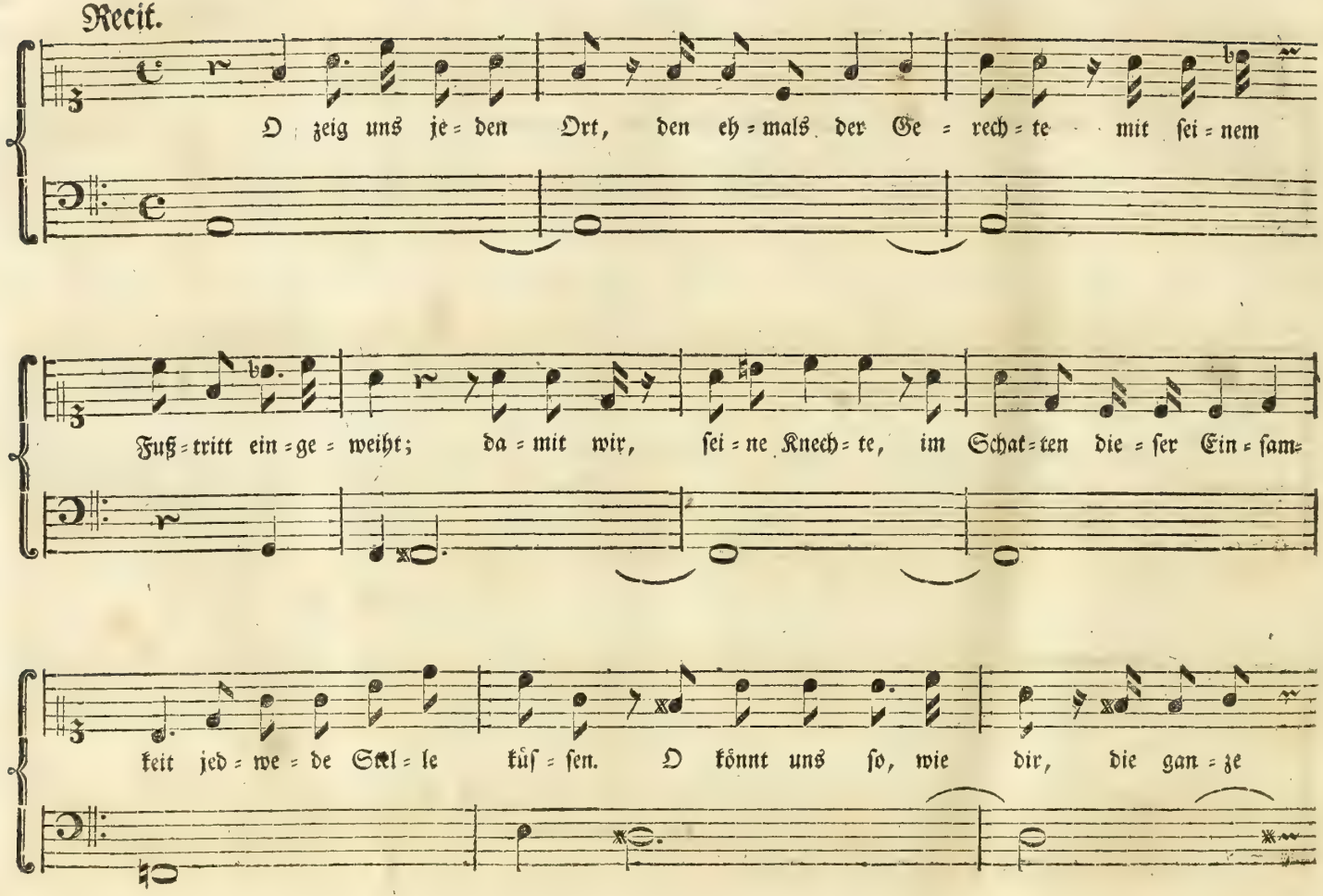
Der zweyte Pilger.

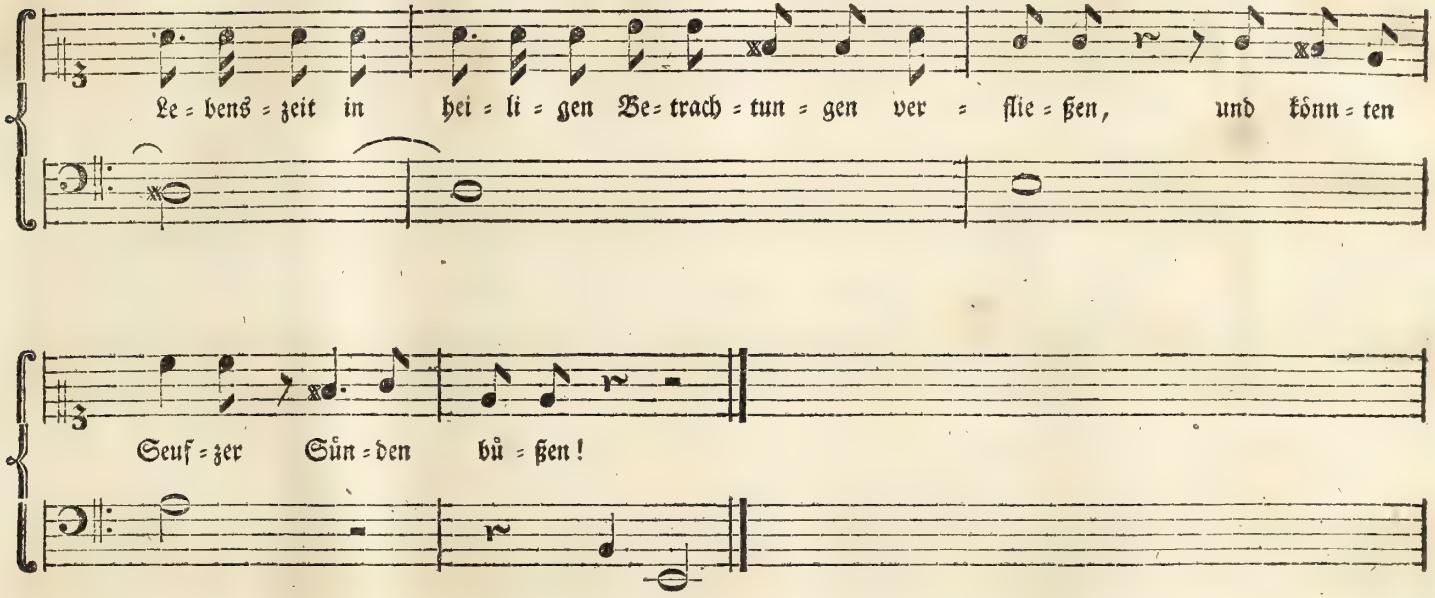
Recitativ.



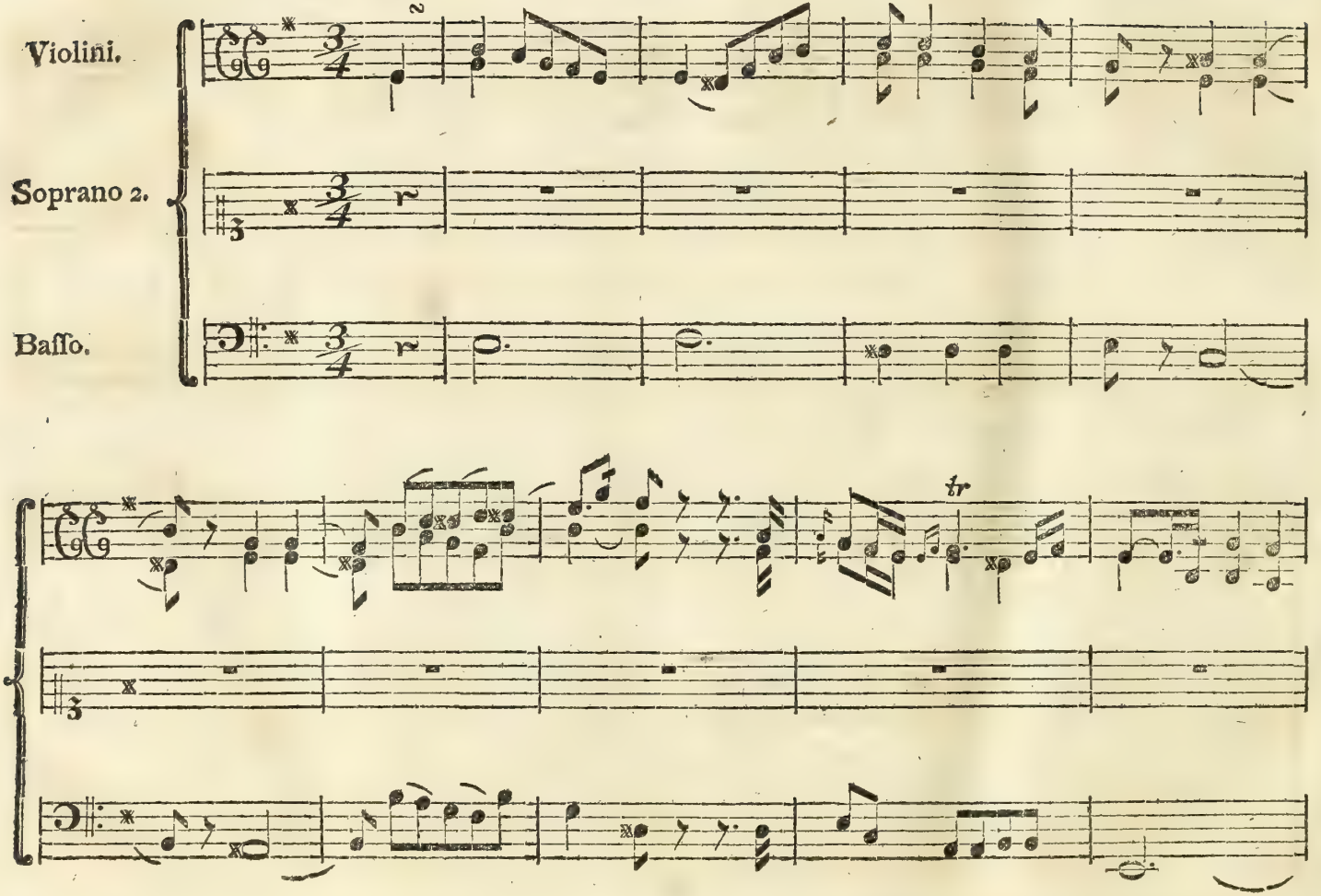
(NB. Die haltenden Noten, wenn sich die Harmonie nicht ändert.)

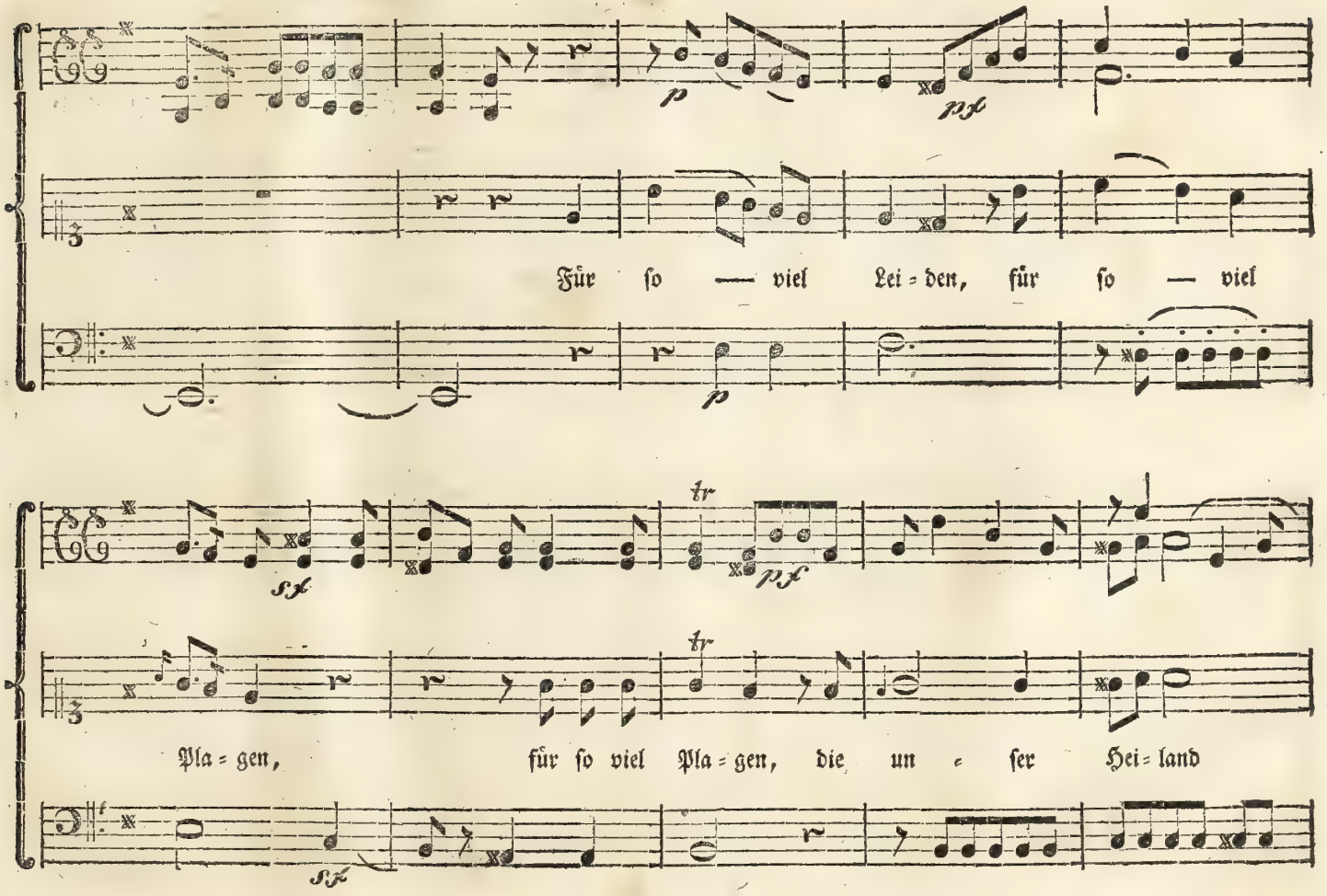

Poco andante.
ein = mal mit Ernſt be = müht der See = len Ruh zu fin = den: Wir gien = gen
man = che — rau = he Bahn, die heil = ge Stel = le ſelbſt — zu ſe = hen, auf
der — für uns ein ſol = ches Heil ge = ſche = = hen.

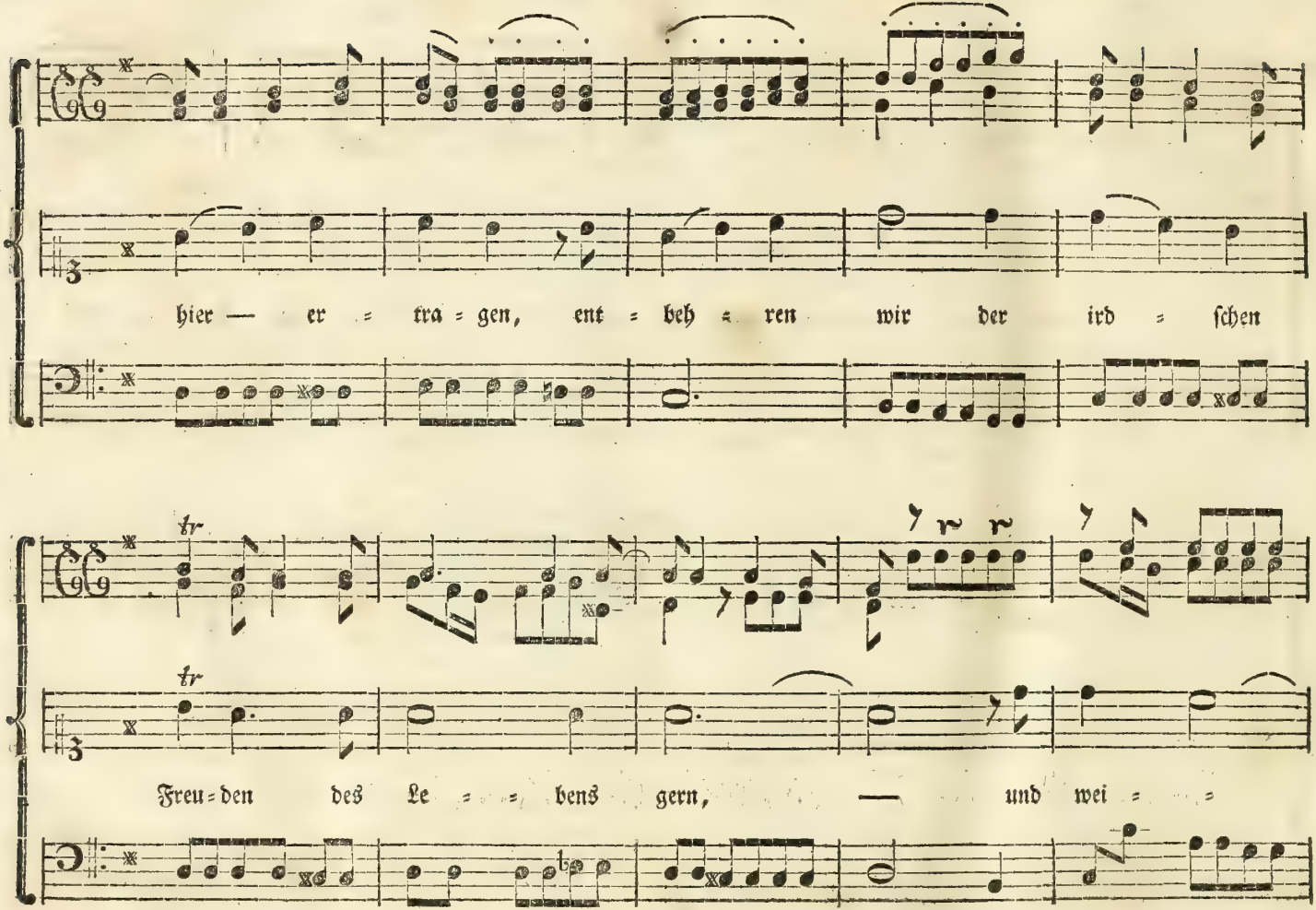

Recit.
O zeig uns je = den Ort, den eh = mals der Ge = rech = te mit sei = nem
Fuß = tritt ein = ge = weiht; da = mit wir, sei = ne Knech = te, im Schat = ten die = ser Ein = sam=
keit jed = we = de Seel = le küs = sen. O könnt uns so, wie dir, die gan = ze

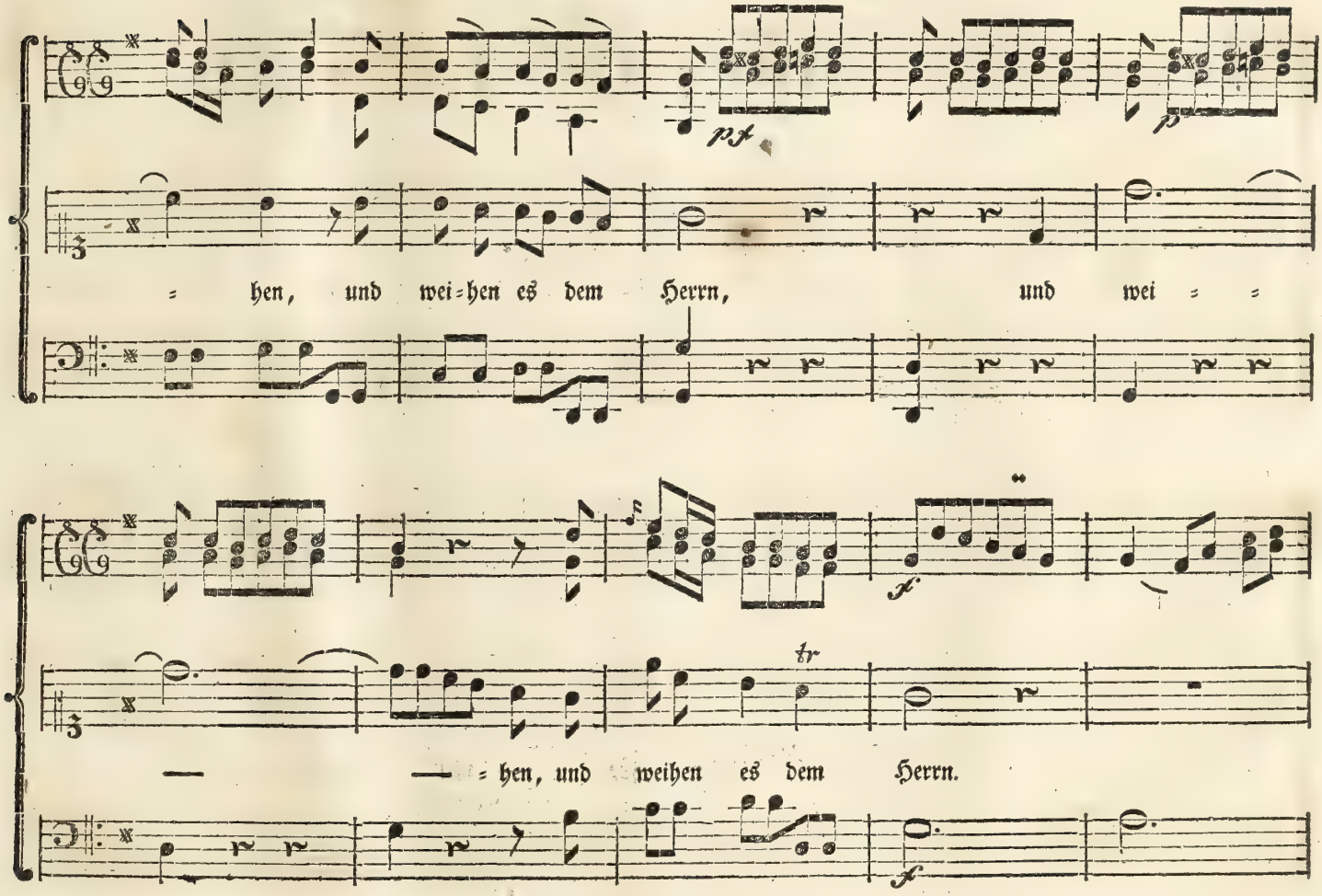

Le = bens = zeit in hei = li = gen Be= trach = tun = gen ver = flie = ßen, und könn = ten
Seuf = zer Sün = den bü = ßen!

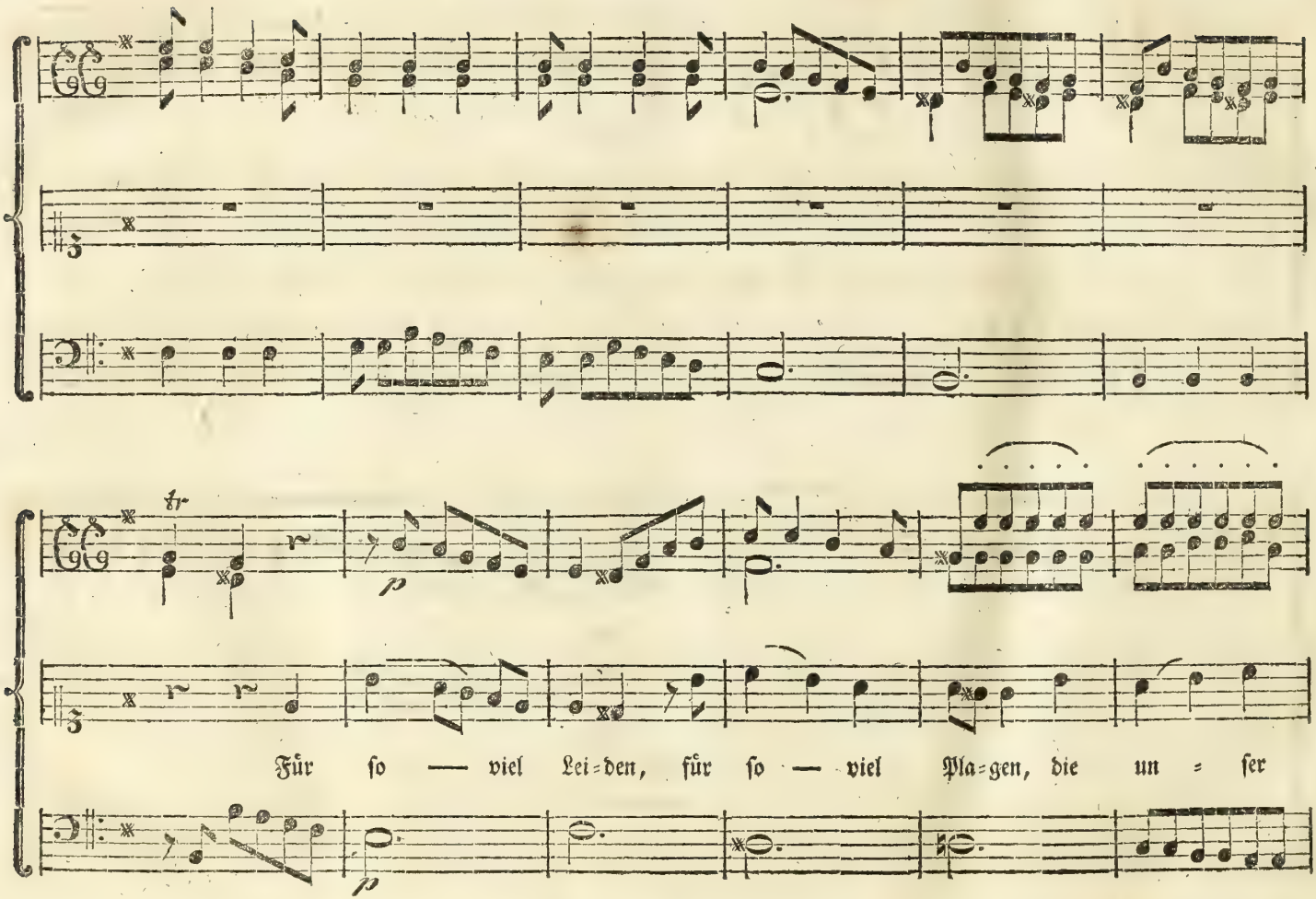
Andantino.

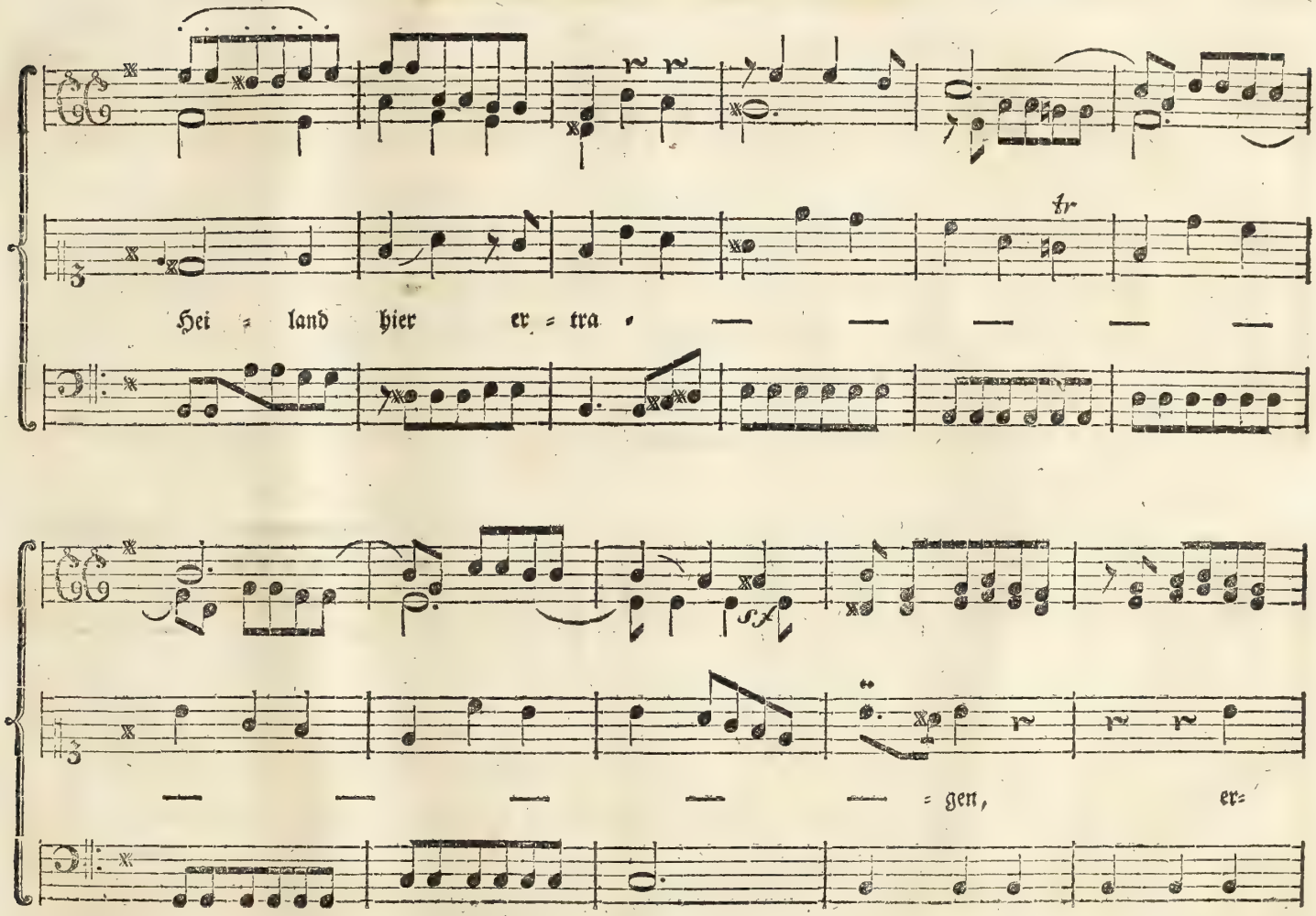


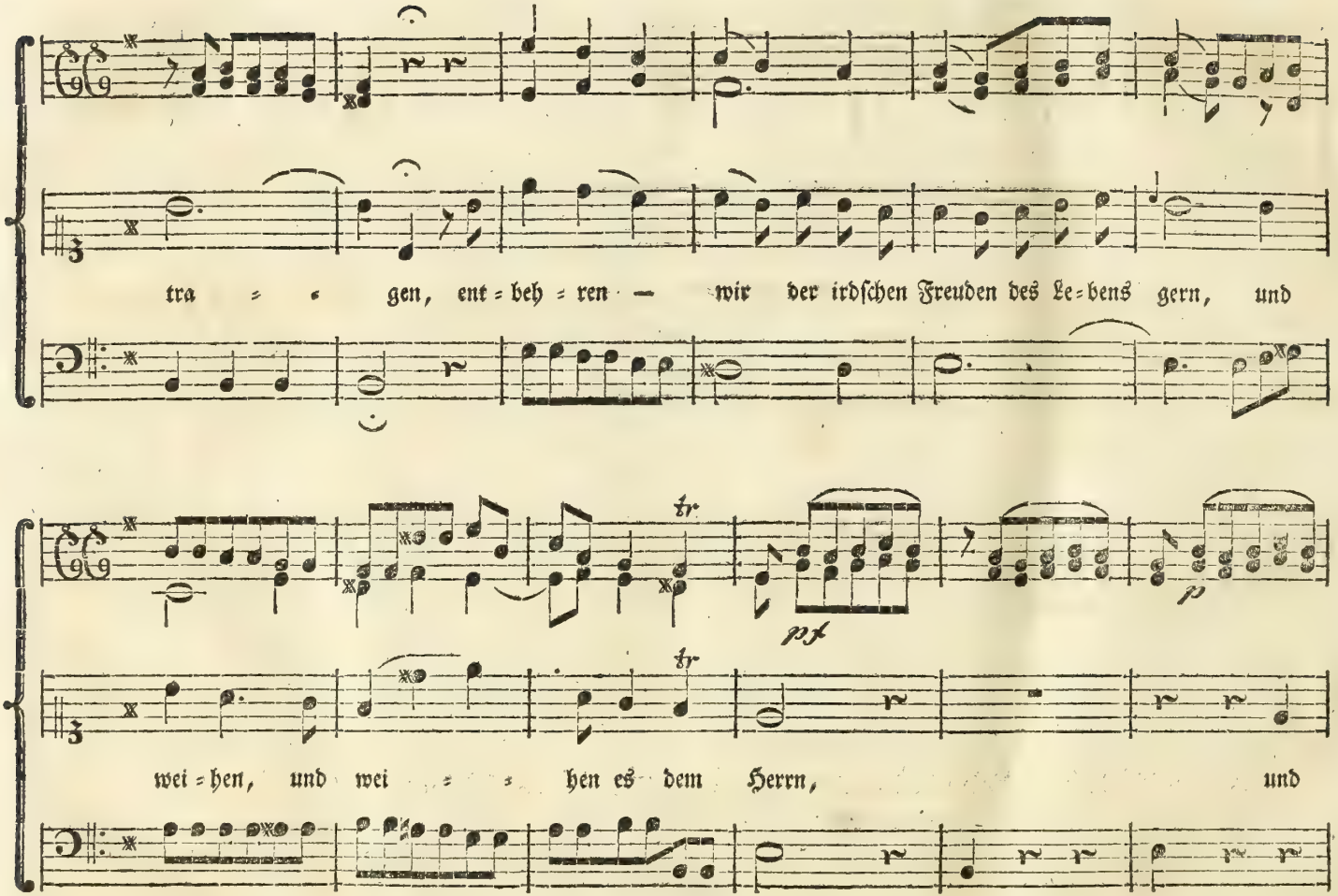

p
pf
Für so — viel Lei = den, für so — viel
p
tr
sf
pf
tr
Pla = gen, für so viel Pla = gen, die un = ser Hei = land
sf

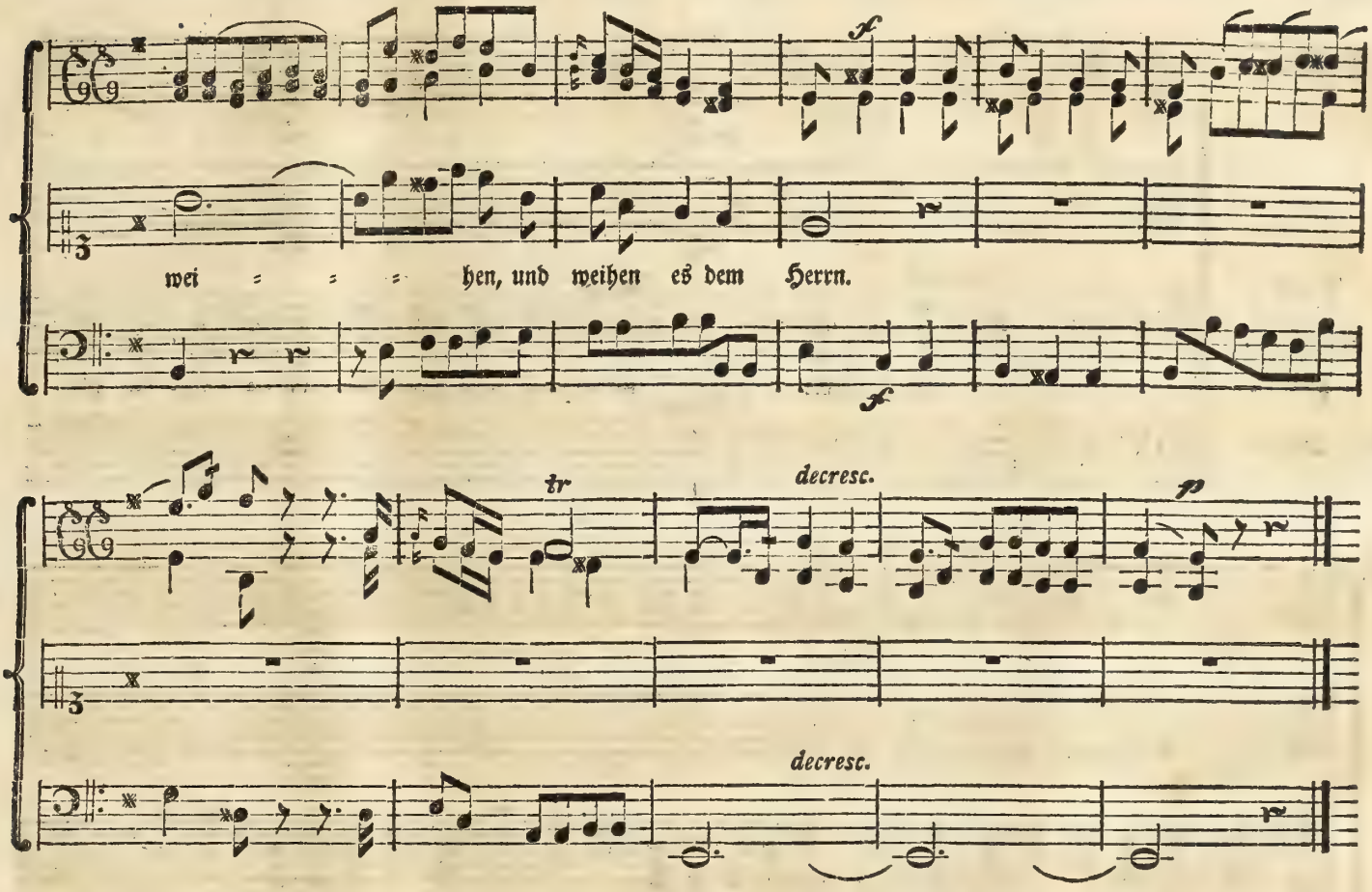

hier — er = tra = gen, ent = beh = ren wir der ird = schen
tr
tr
Freu = den des Le = = = bens gern, — und wei = =


pf
hen, und wei-hen es dem Herrn, und wei
tr
hen, und weihen es dem Herrn.

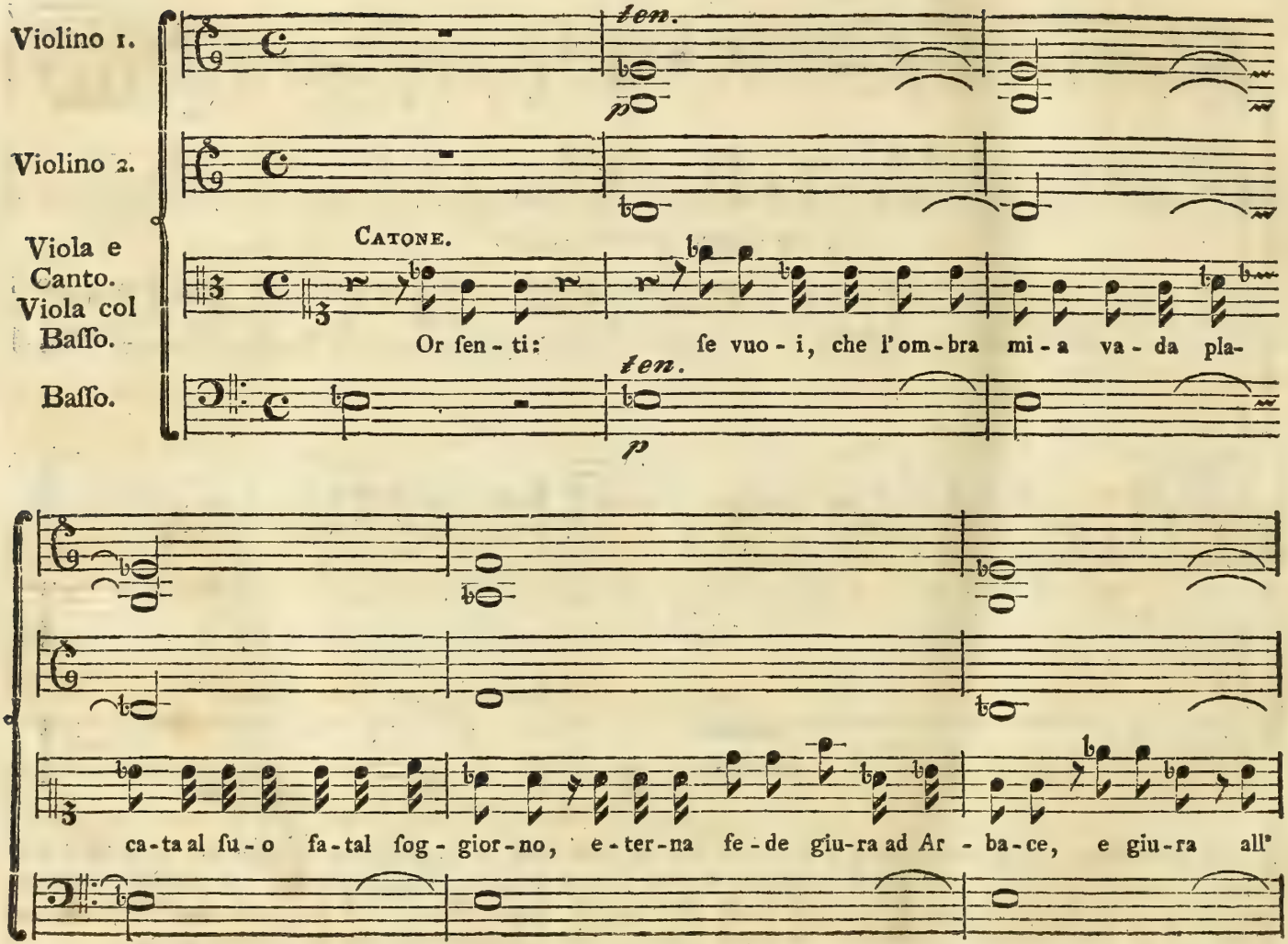

Für so — viel Lei=den, für so — viel Pla=gen, die un = ser

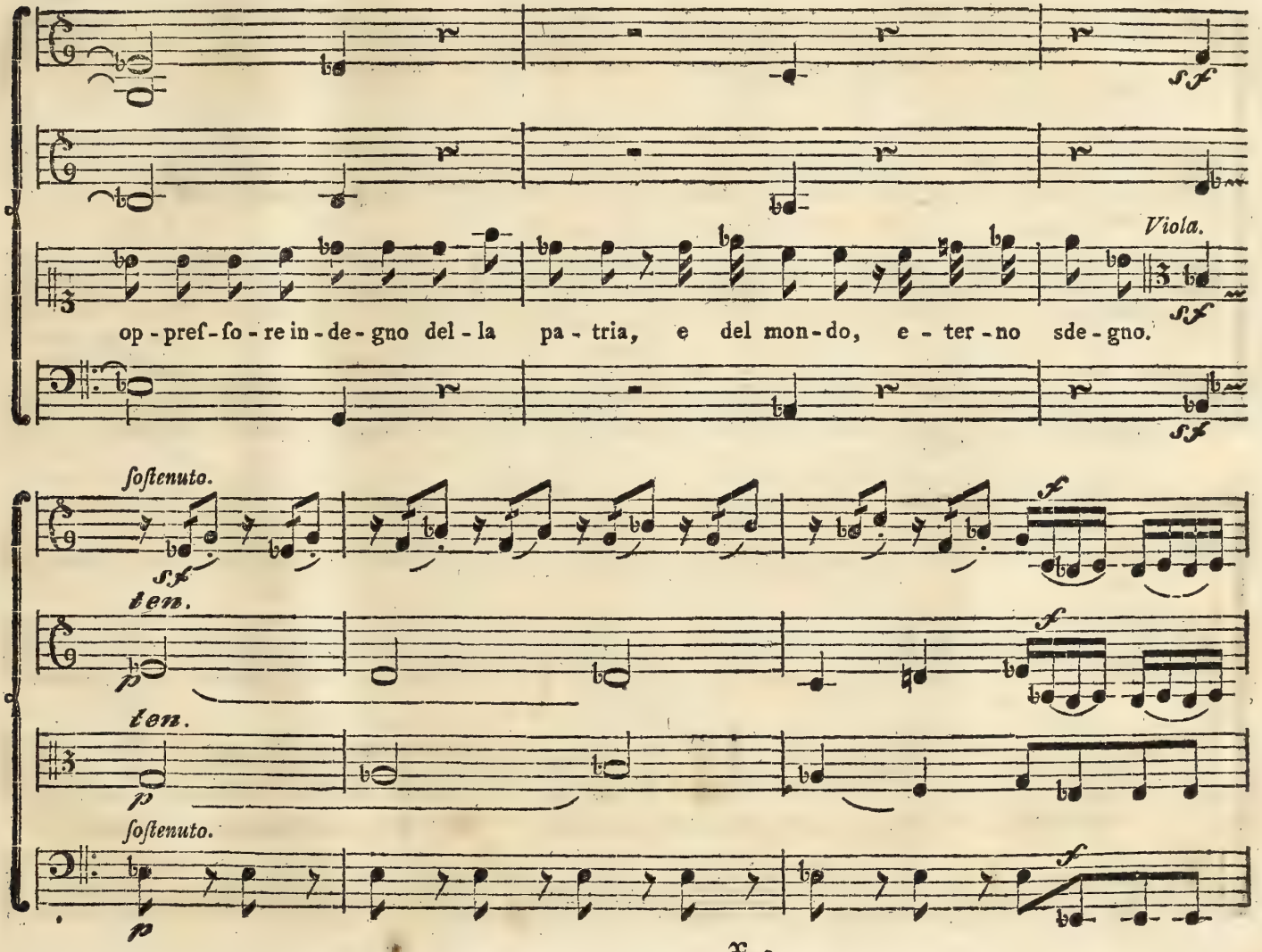

Hei = land hier er = tra = = =

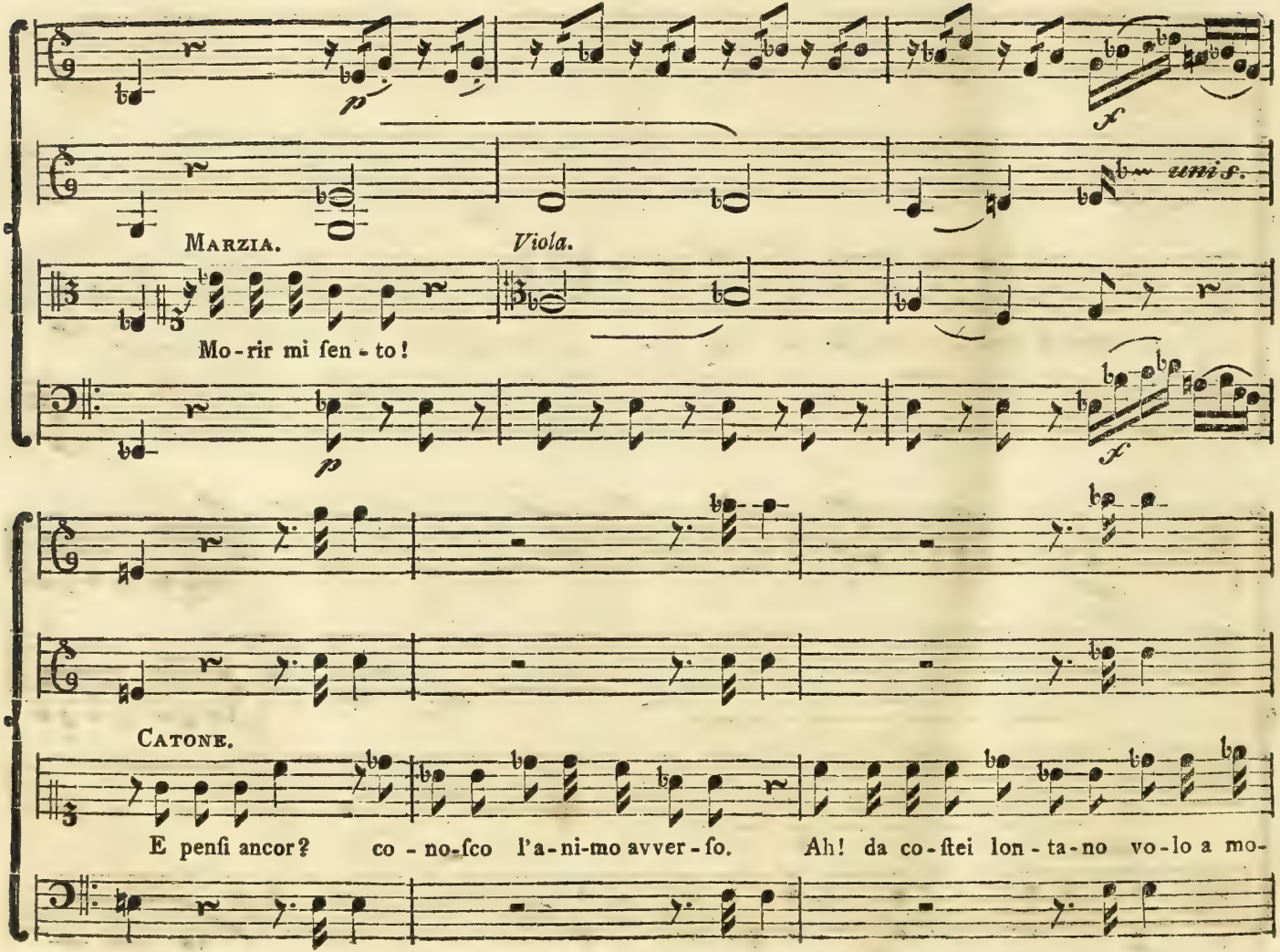

tra = = gen, ent = beh = ren — wir der irdschen Freuden des Le=bens gern, und
tr
pf
p
tr
wei = hen, und wei = = hen es dem Herrn, und

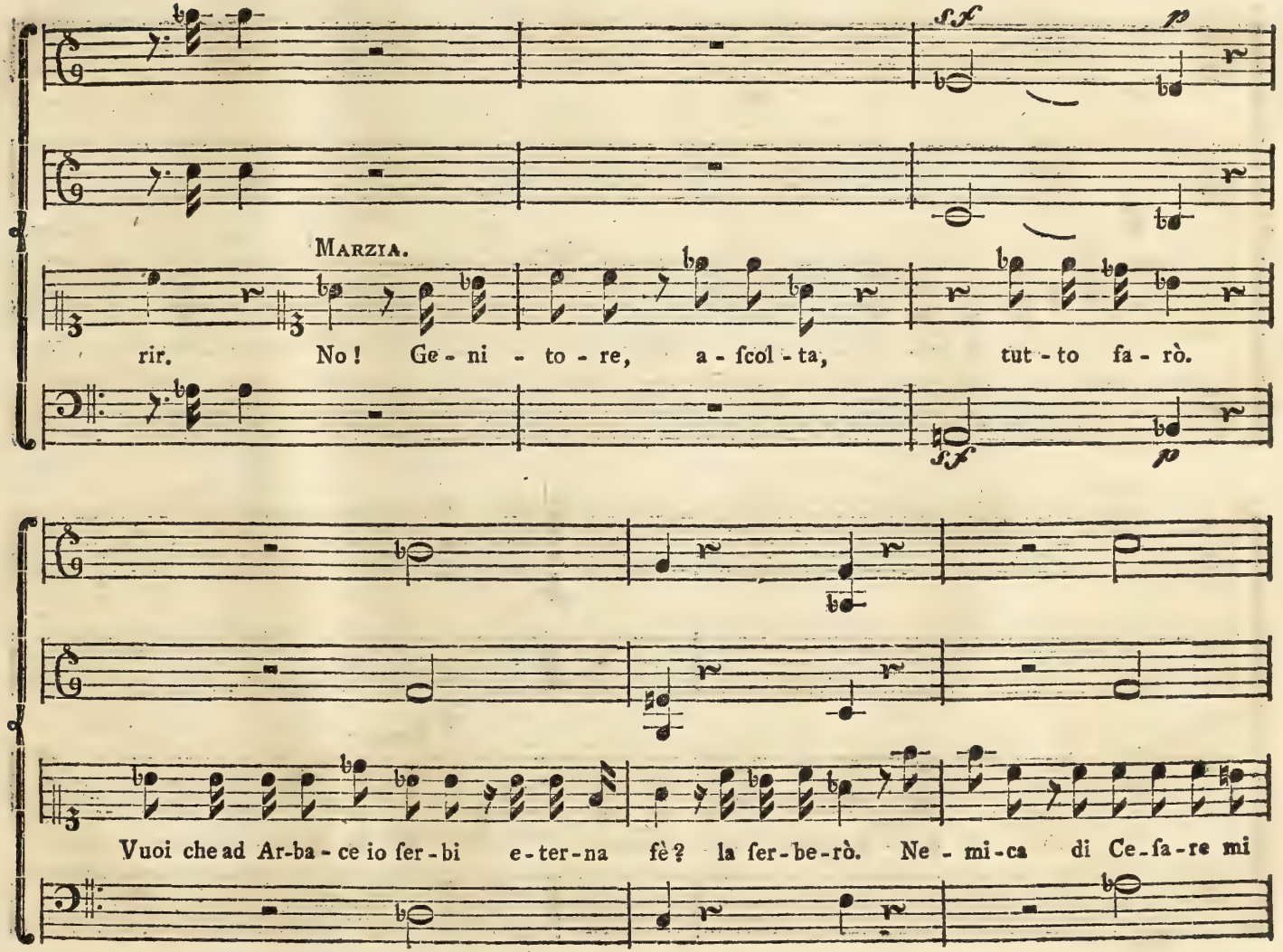


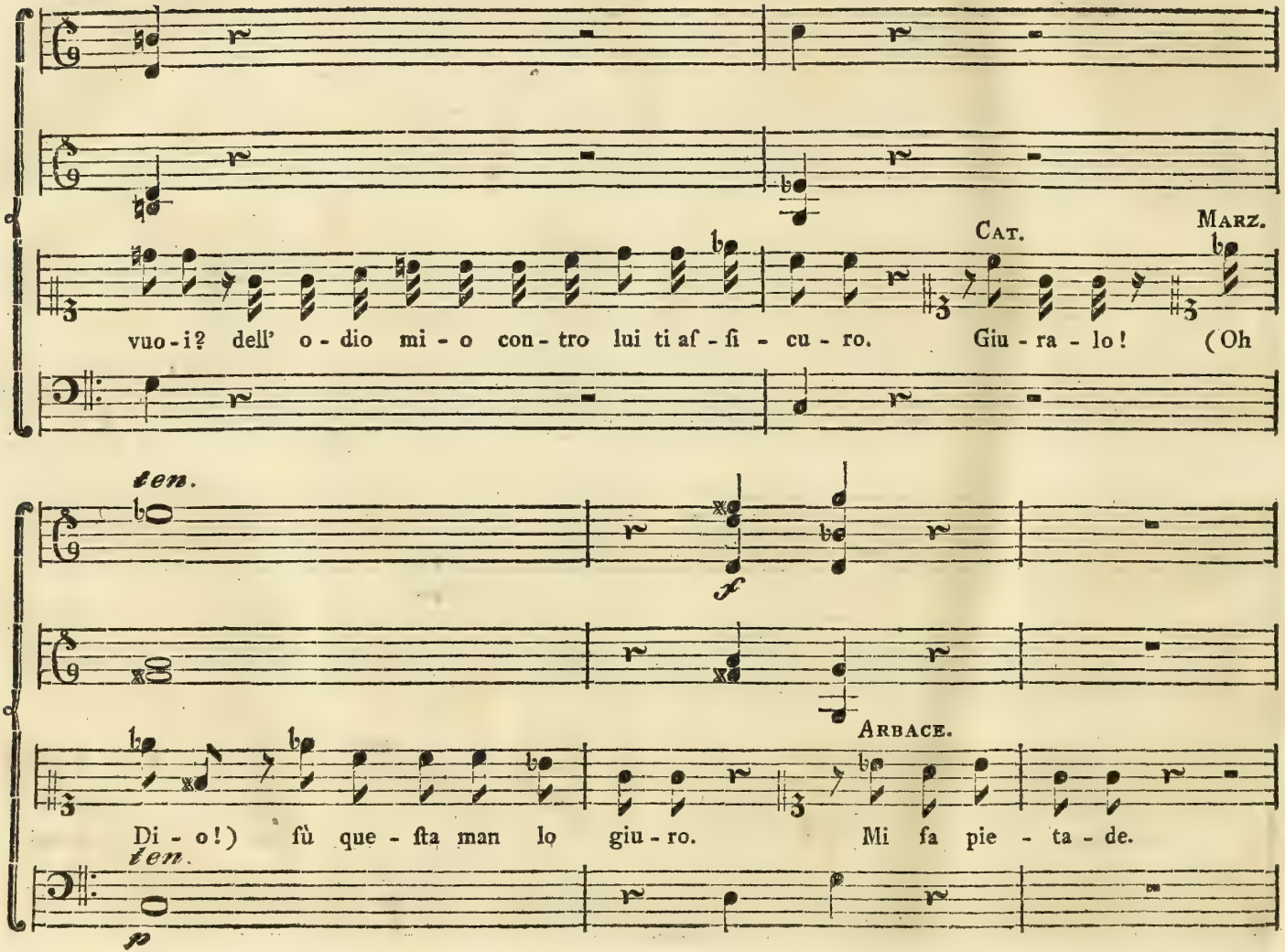
Folgende abgerissene Scene aus der Oper Cato von Piccini mag diesen Abschnitt beschließen. Ich habe eine vierte Linie dazu genommen, um so viel wie möglich, und der Raum es zuläßt, die Schönheiten des Accompagnements zu zeigen; dieses, nebst dem feurigen Ausdruck beym Ausbruch der Leidenschaften, ist den guten italienischen Componisten eigen. Bey der Arie habe ich die Oboen und Hörner, den Raum zu ersparen, müssen weglassen.

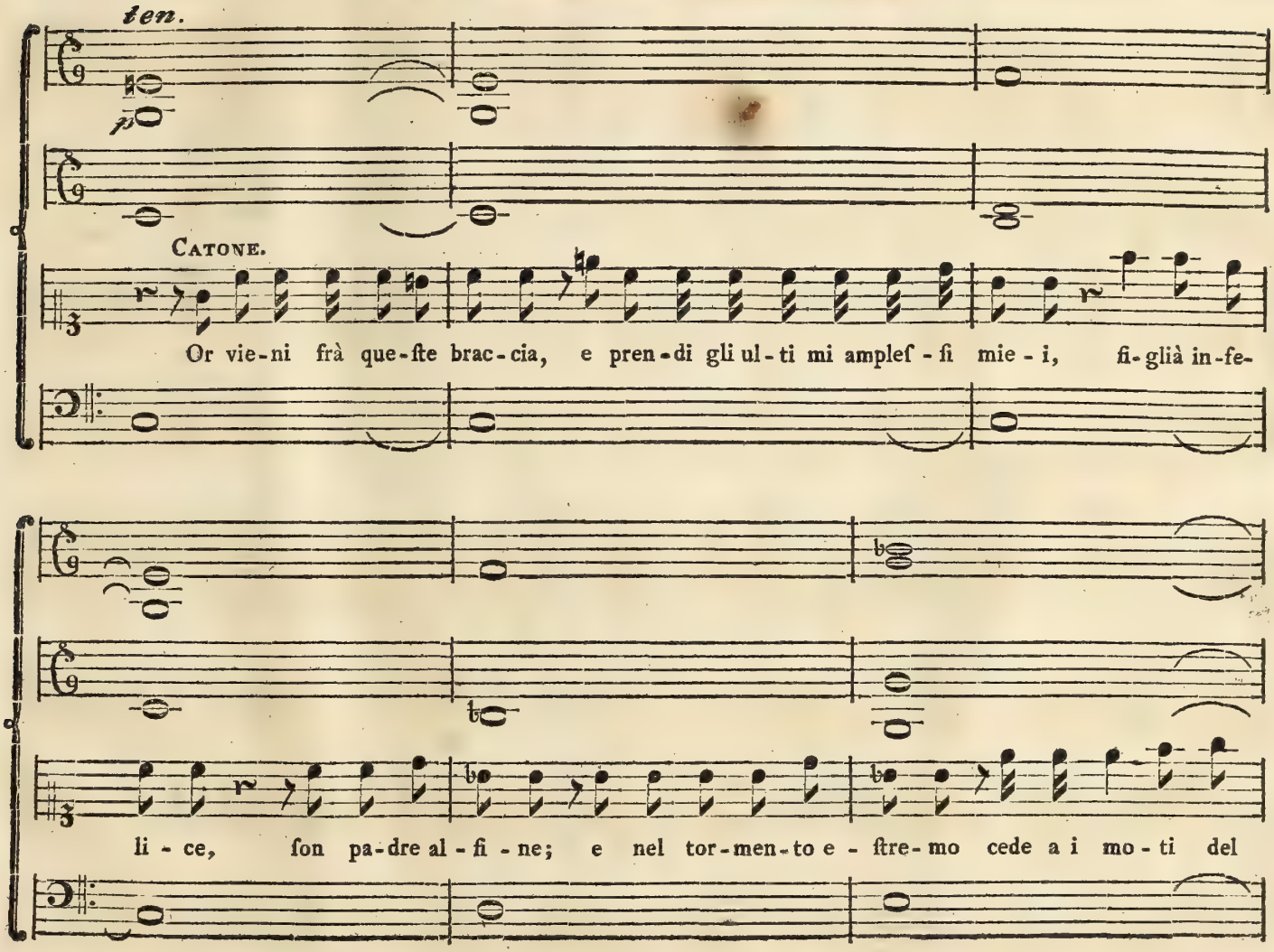

Violino 1.
Violino 2.
Viola e Canto.
Viola col Baſſo.
Baſſo.
ten.
p
CATONE.
Or ſen - ti: ſe vuo - i, che l'om-bra mi - a va - da pla-
ten.
p
ca-ta al fu-o fa-tal fog-gior-no, e-ter-na fe-de giu-ra ad Ar - ba-ce, e giu-ra all'

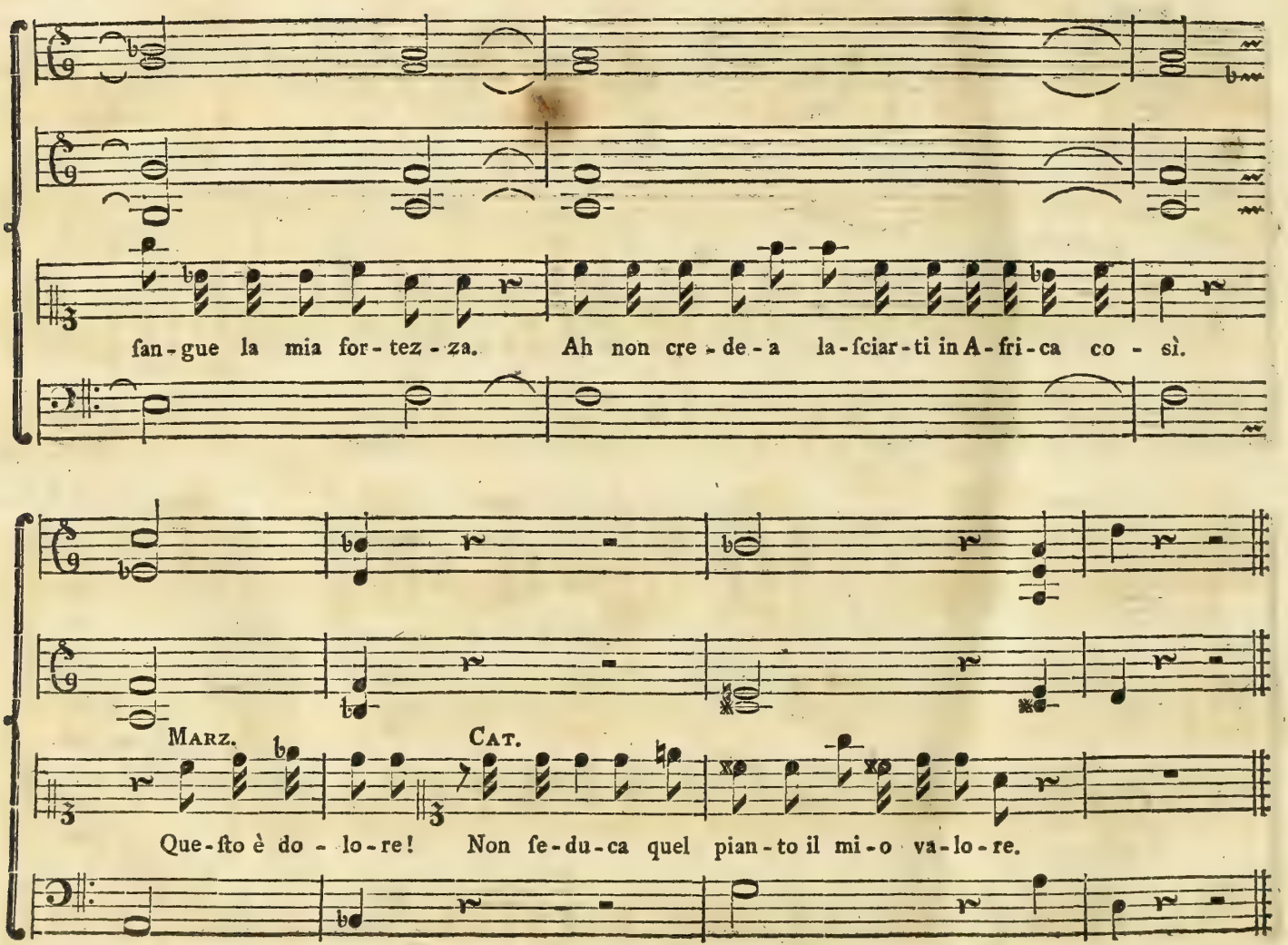

Viola.
op - pref - so - re in - de - gno del - la pa - tria, e del mon - do, e - ter - no sde - gno.
soſtenuto.
ten.
ten.
soſtenuto.


MARZIA.
Viola.
Mo-rir mi ſen-to!
CATONE.
E penſi ancor? co-no-ſco l'a-ni-mo avver-ſo. Ah! da co-ſtei lon-ta-no vo-lo a mo-

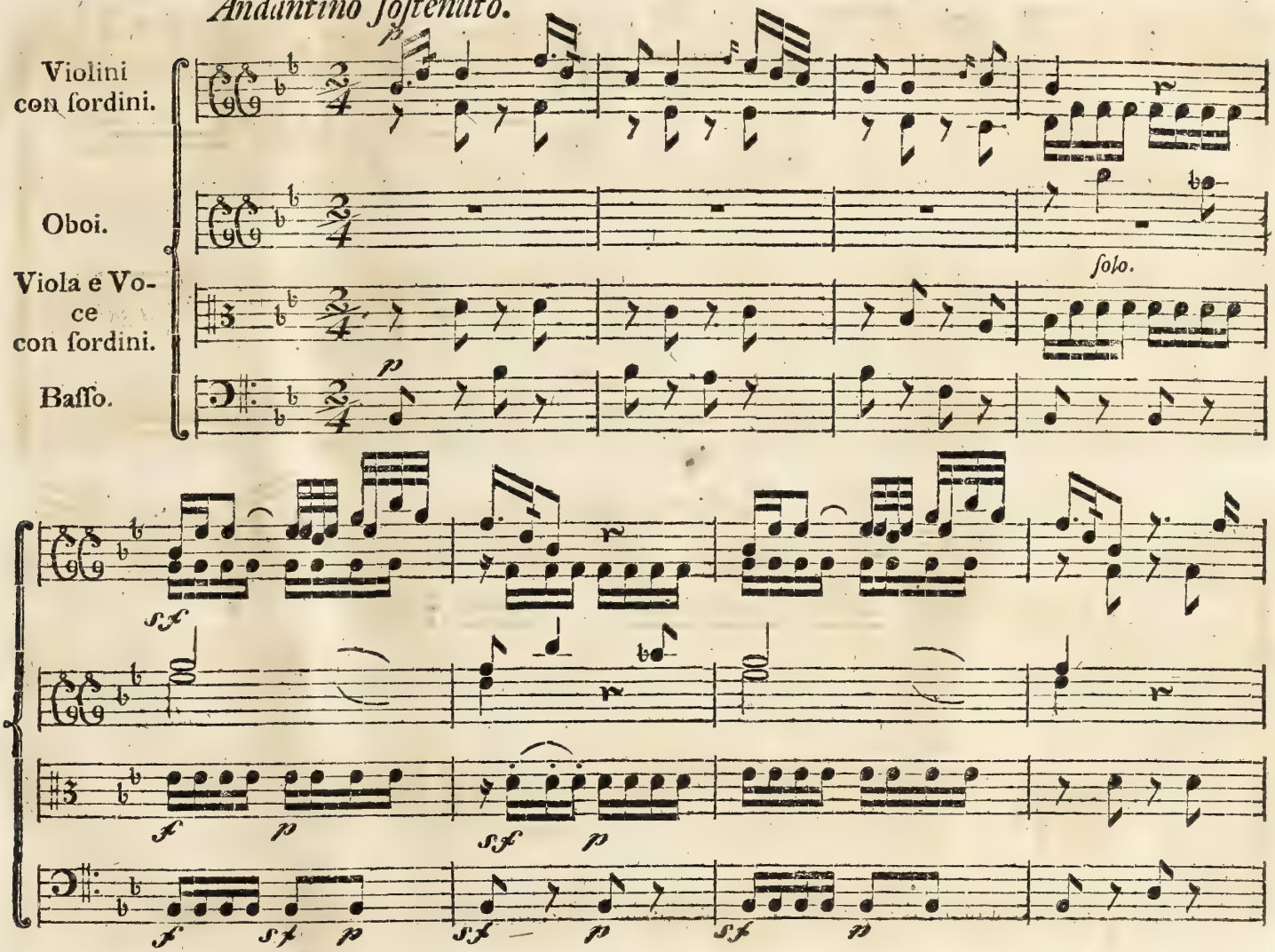

Marzia.
rir. No! Ge - ni - to - re, a - ſcol - ta, tut - to fa - rò.
Vuoi che ad Ar-ba - ce io fer - bi e - ter - na fè? la fer - be - rò. Ne - mi - ca di Ce - ſa - re mi

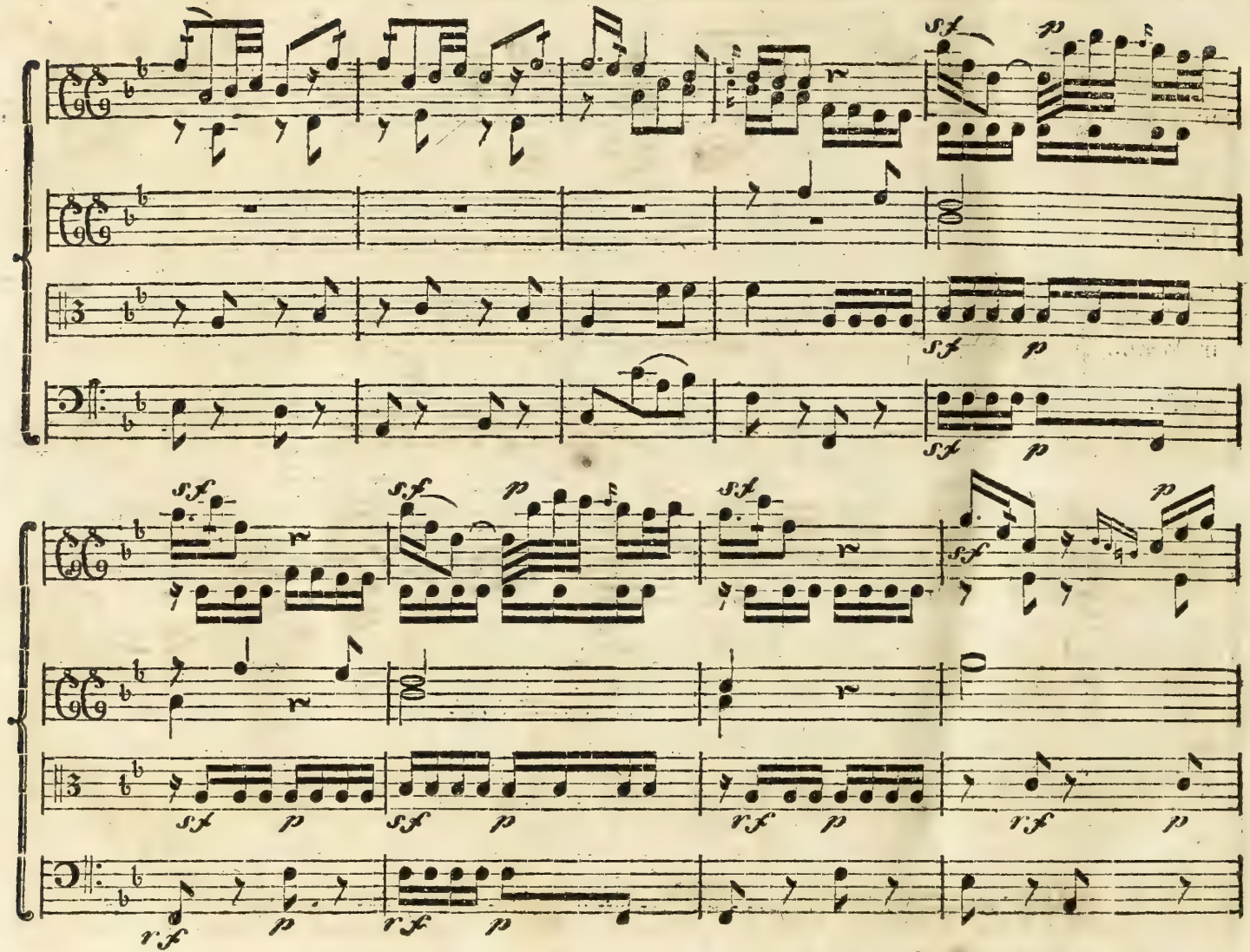

CAT.
MARZ.
vuo-i? dell' o-dio mi-o con-tro lui ti af-fi-cu-ro. Giu-ra-lo! (Oh
ten.
ARBACE.
Di-o!) fù que-ſta man lo giu-ro. Mi fa pie-ta-de.
ten.

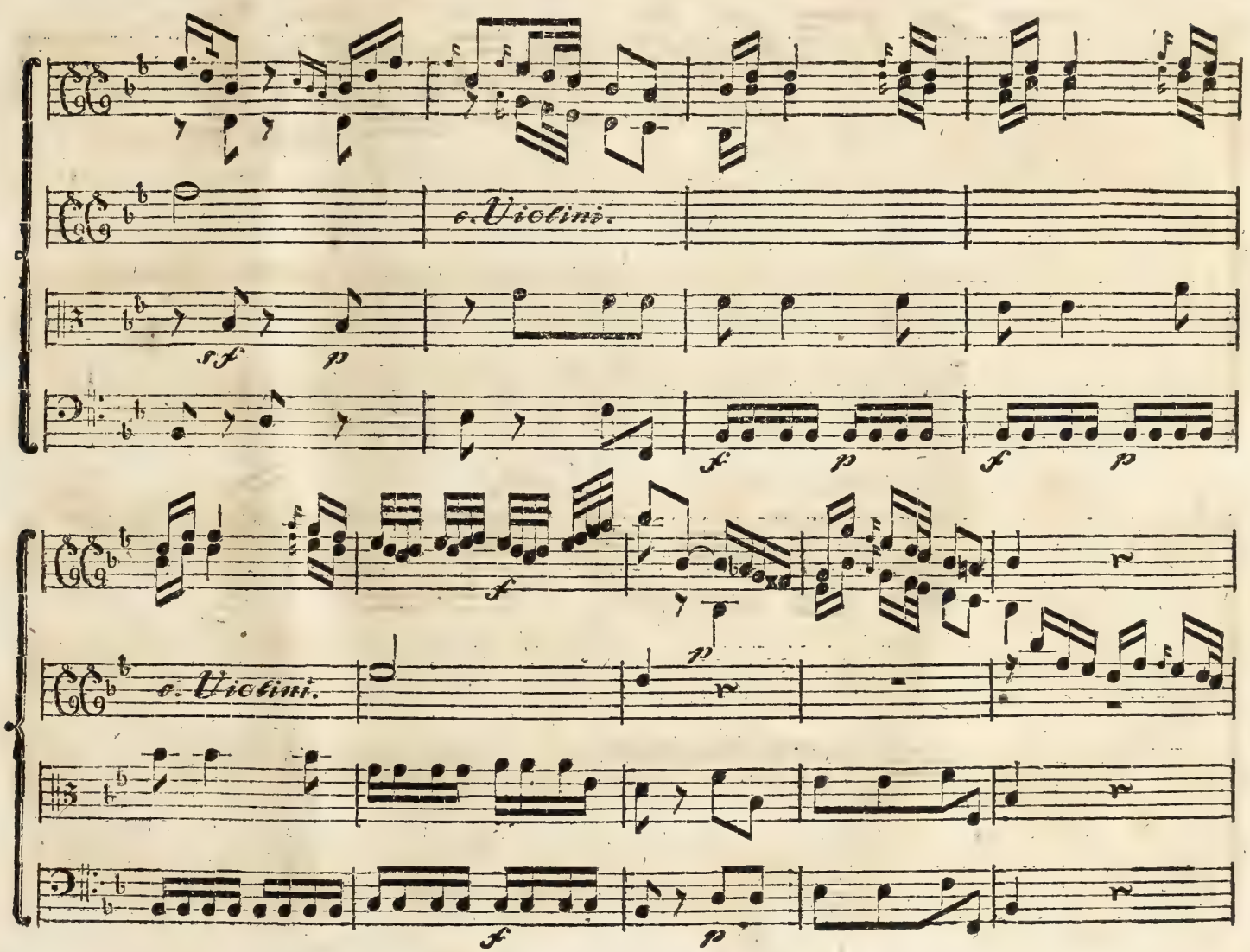

ten.
p
CATONE.
Or vie-ni frà que-ſte brac-cia, e pren-di gli ul-ti mi ampleſ-ſi mie-i, fi-glià in-fe-
li-ce, ſon pa-dre al-fi-ne; e nel tor-men-to e-ſtre-mo cede a i mo-ti del

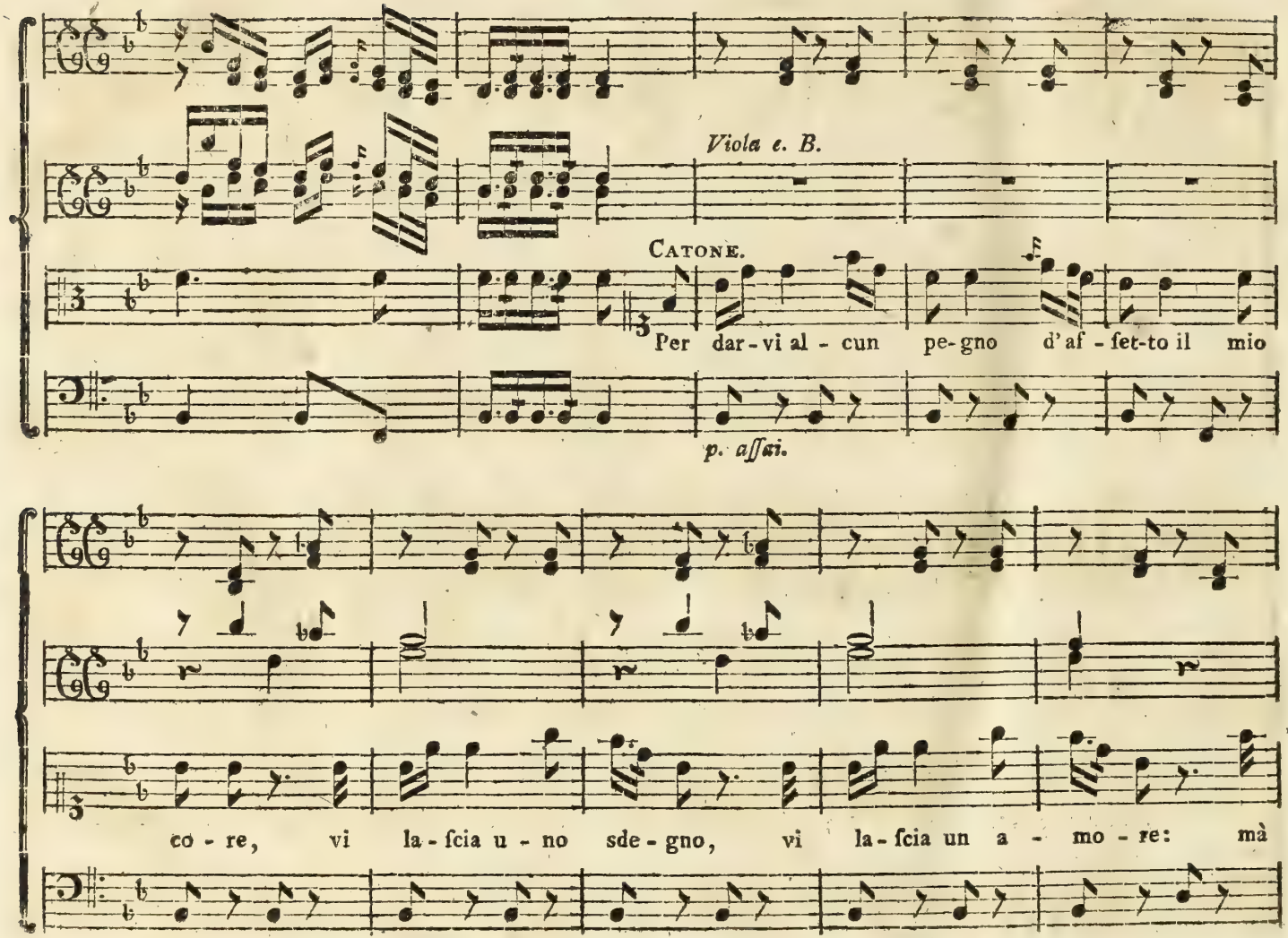

fan-gue la mia for-tez-za. Ah non cre-de-a la-ſciar-ti in A-fri-ca co-sì.
Marz.
Cat.
Que-ſto è do-lo-re! Non ſe-du-ca quel pian-to il mi-o va-lo-re.

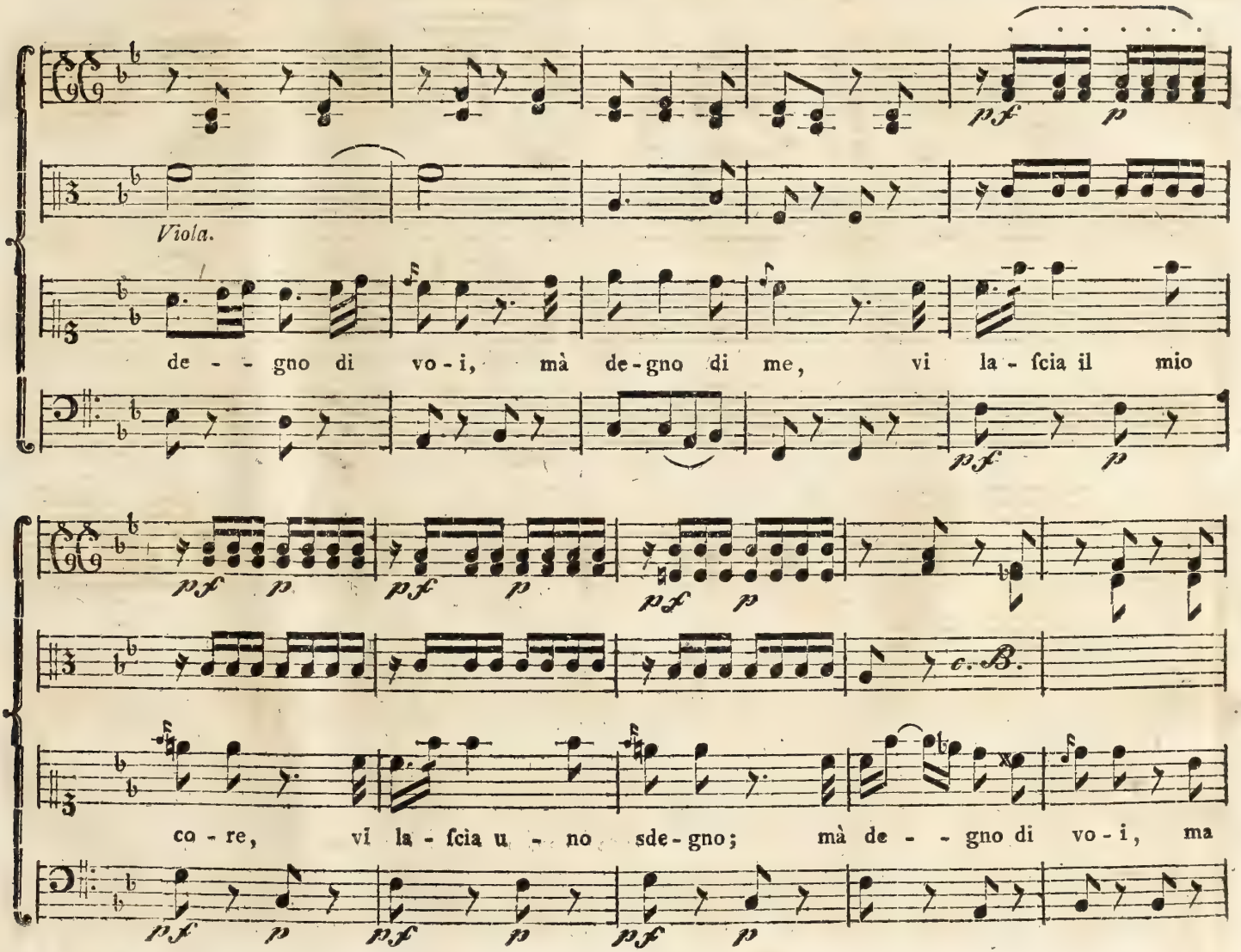
Andantino sostenuto.

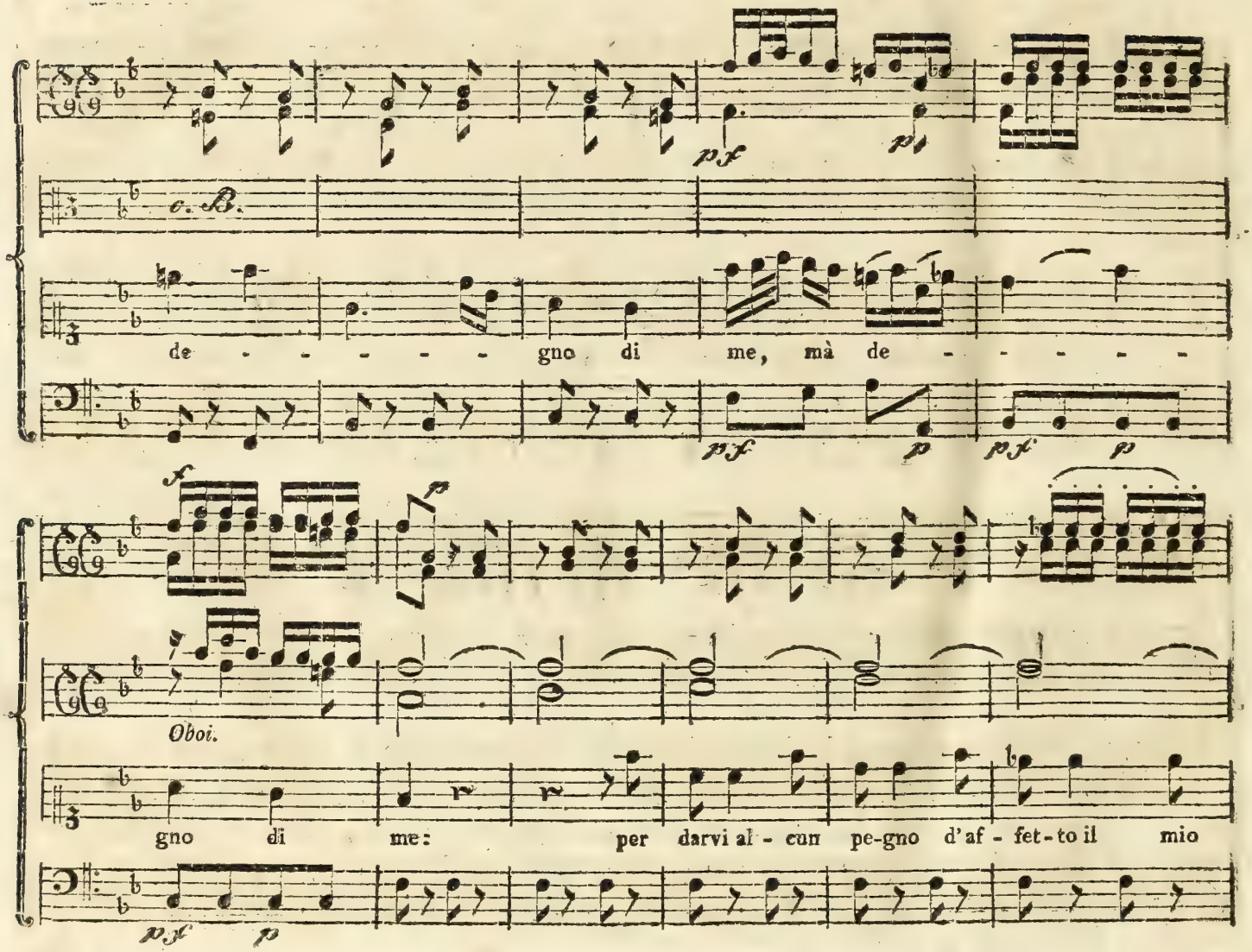


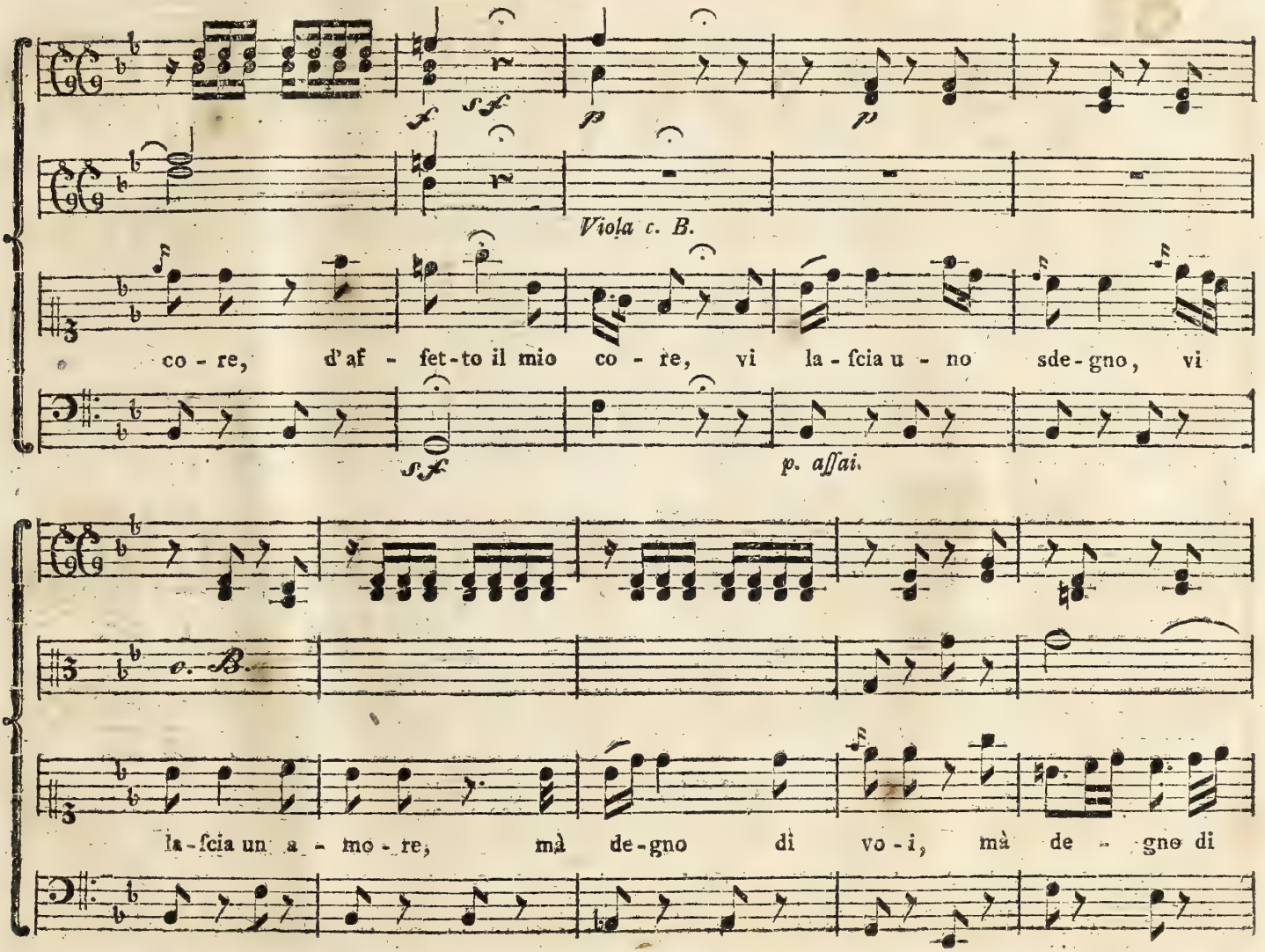

sf
p
sf
p
sf
p

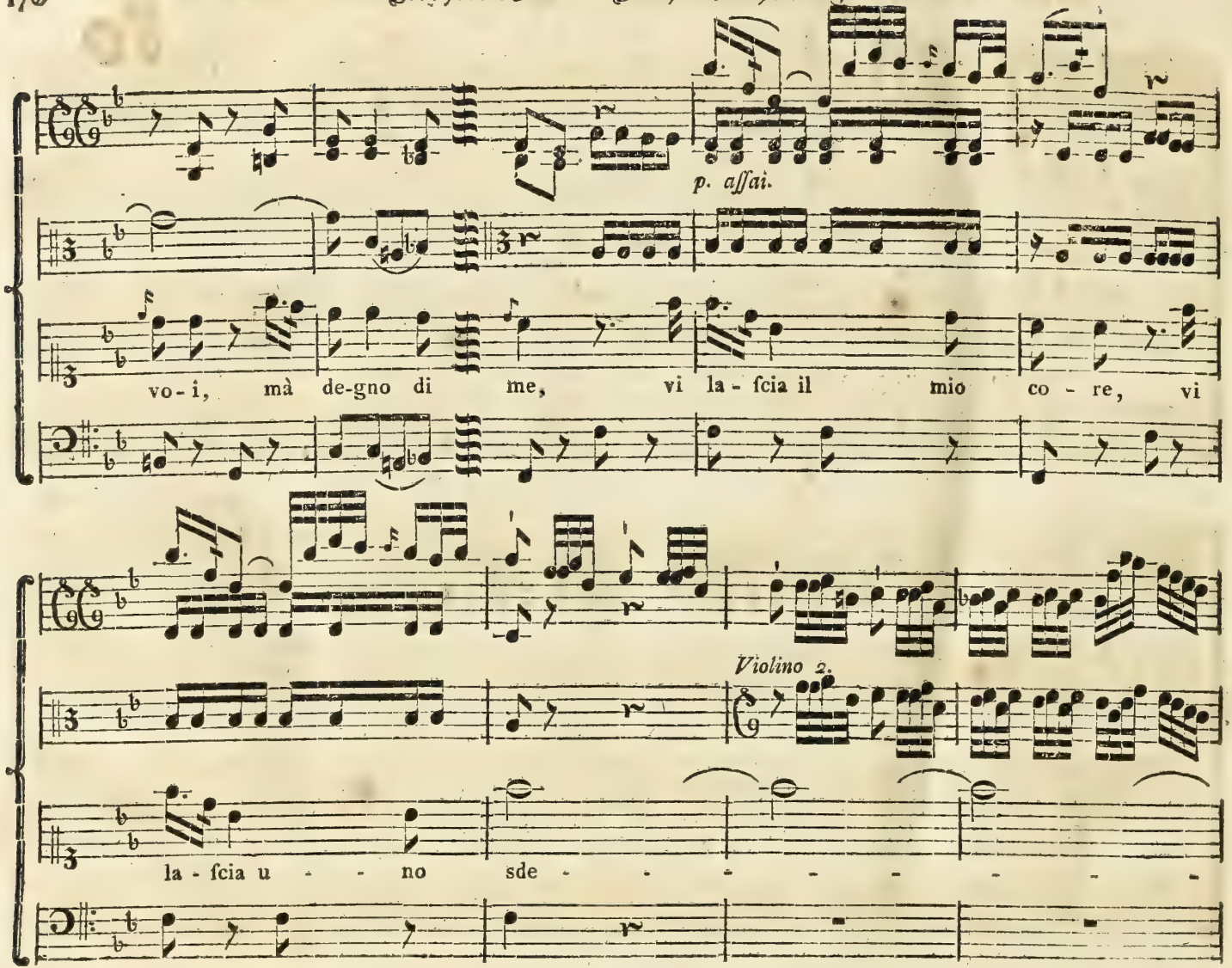

c. Violini.
sf
p
f
p
f
p
c. Violini.
f
p
f
p

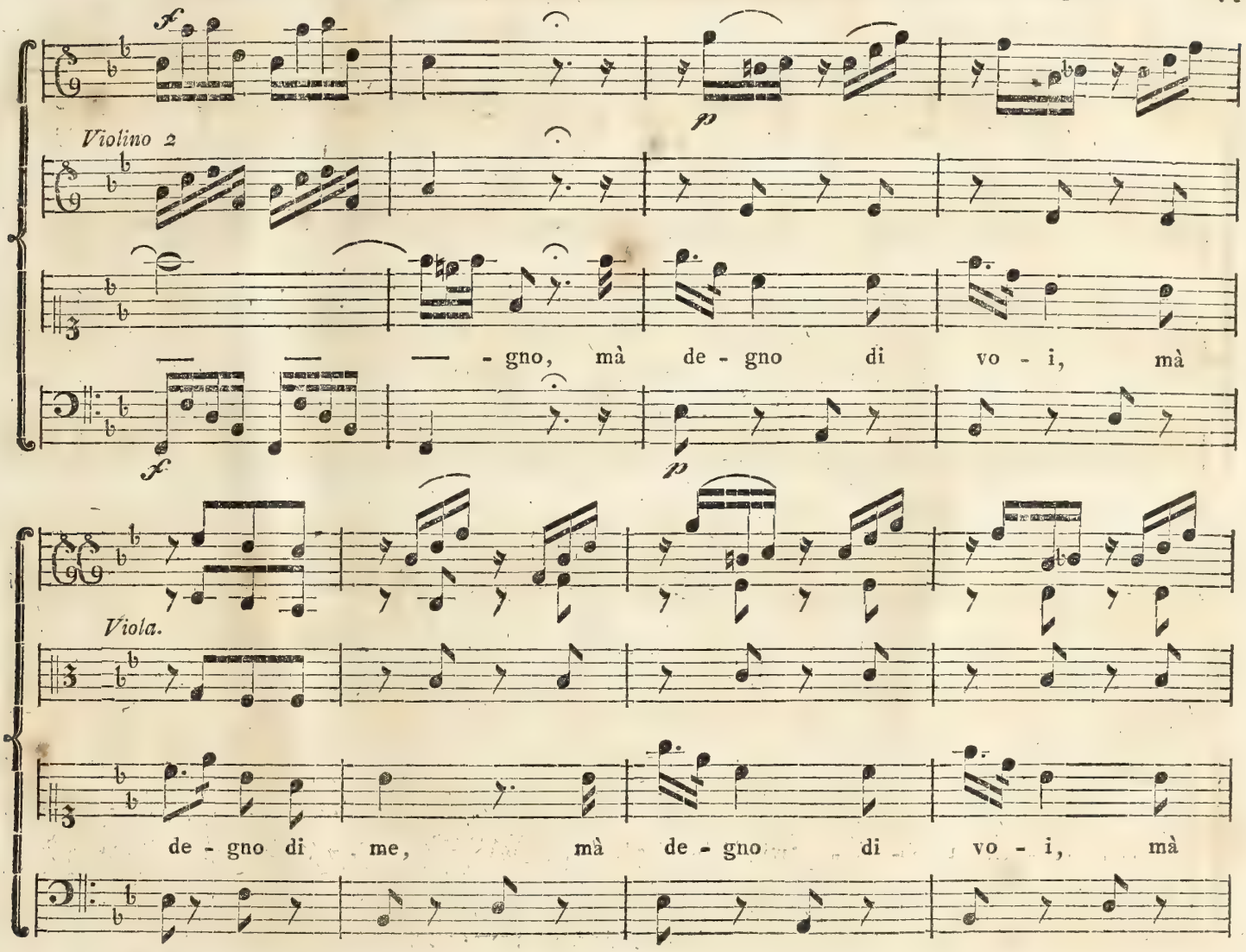

Viola e. B.
Catone.
Per dar-vi al-cun pe-gno d'af-fet-to il mio
p. aſſai.
co-re, vi la-ſcia u-no sde-gno, vi la-ſcia un a-mo-re: mà

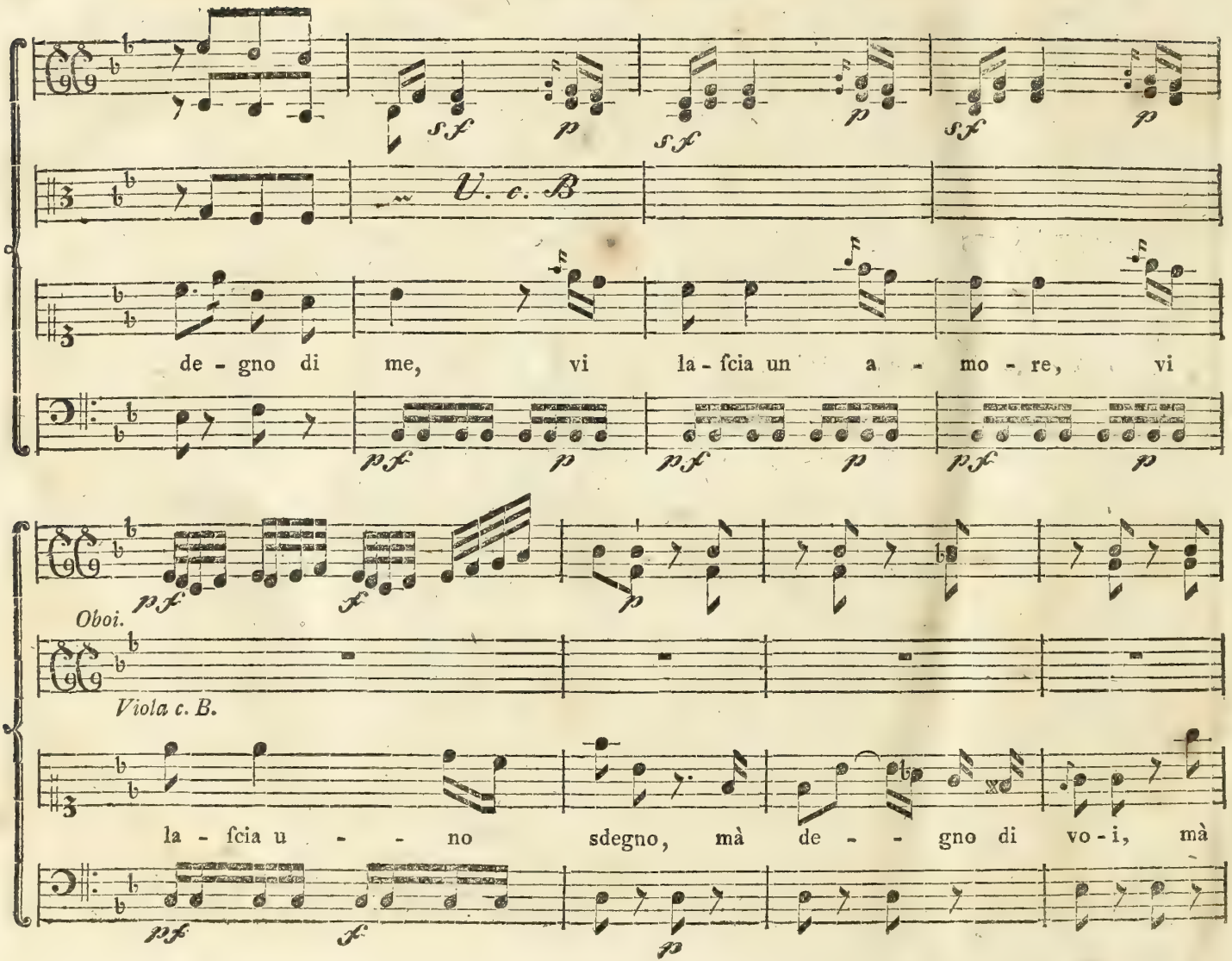

Viola.
de - - gno di vo - i, mà de - gno di me, vi la - ſcia il mio
co - re, vi la - ſcia u - no sde - gno; mà de - - gno di vo - i, ma

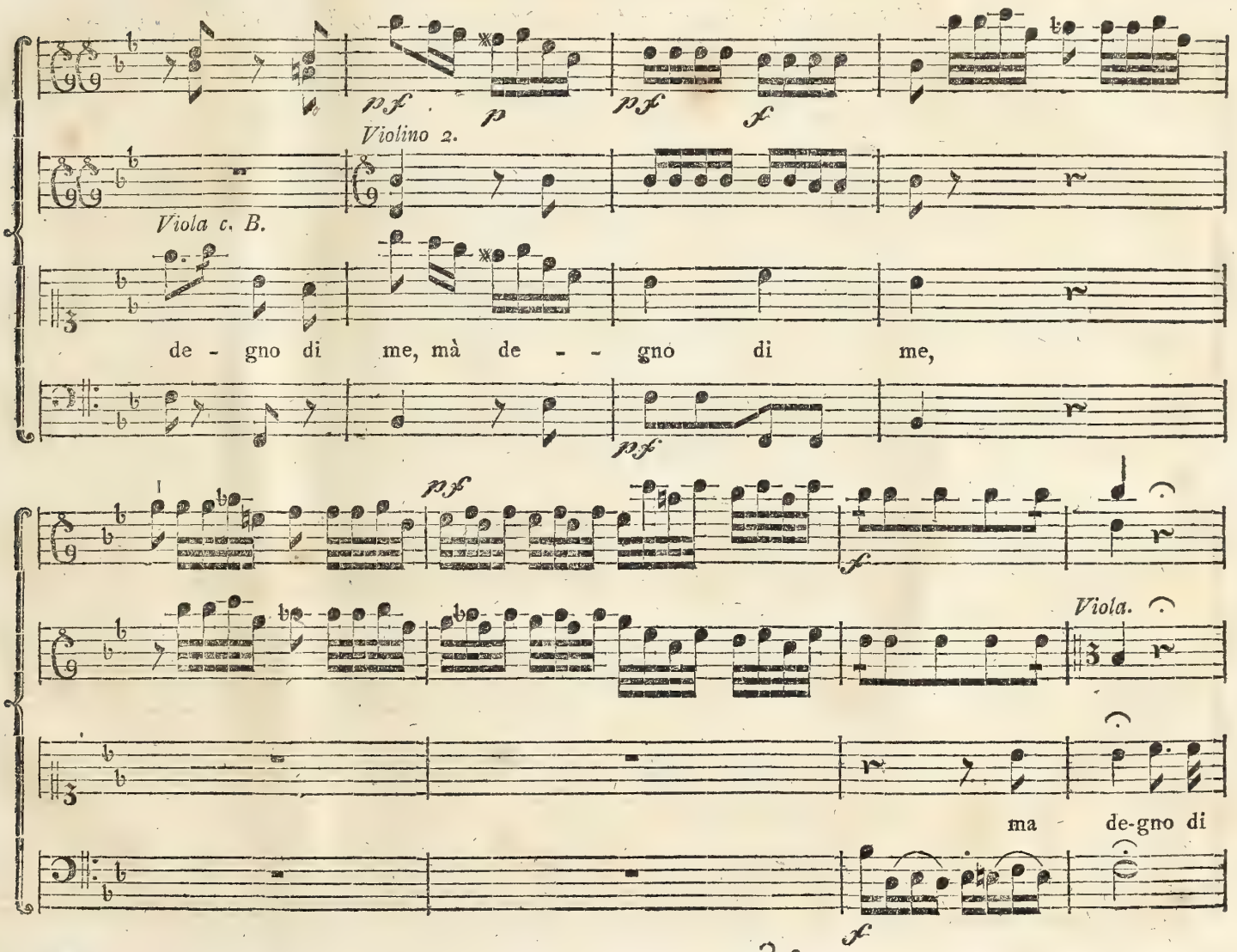

p f
p
c. B.
de - - - - - - gno di me, mà de - - - - - -
p f
p
p f
p
f
f
Oboi.
gno di me: per darvi al - cun pe-gno d'af - fet-to il mio
p f
p

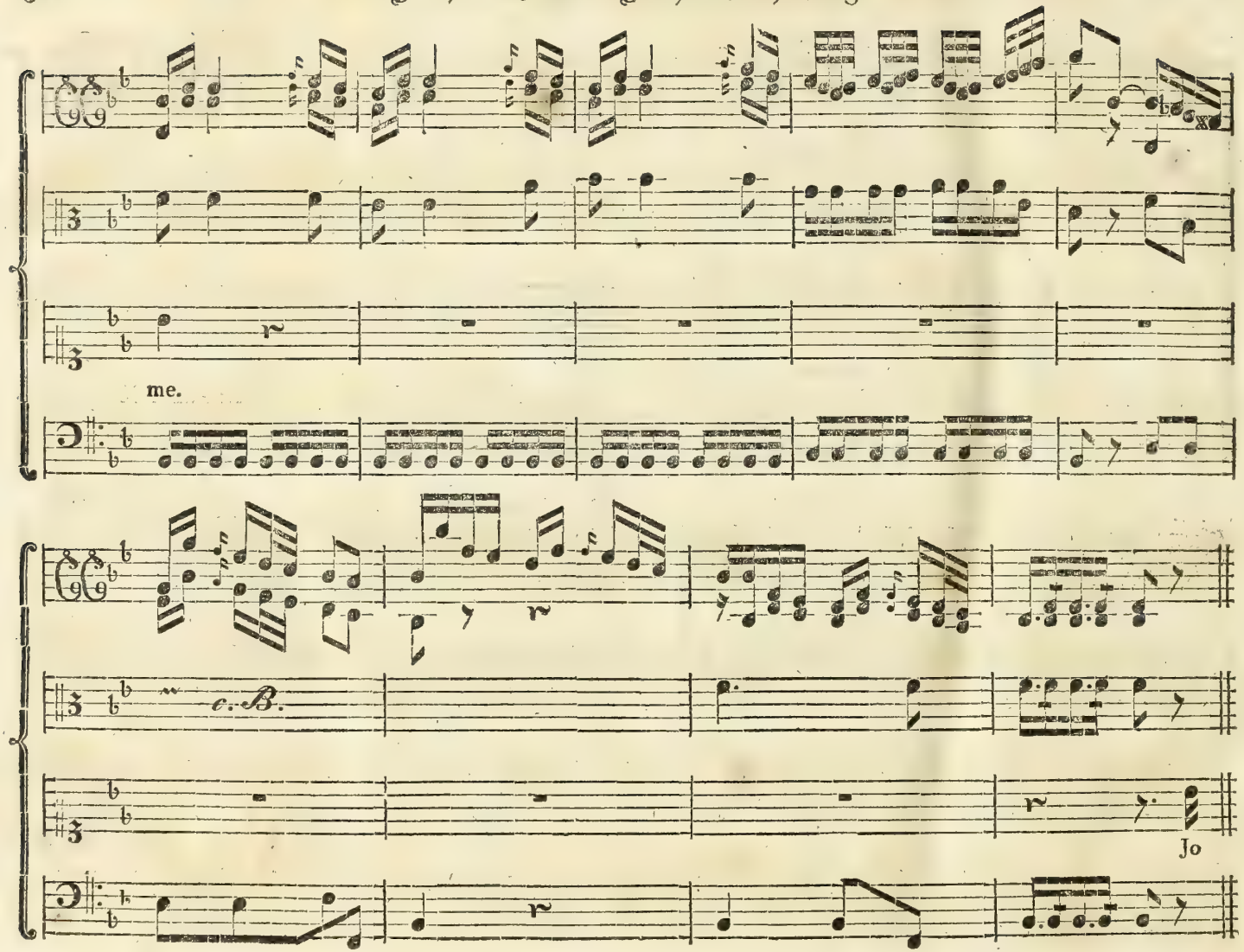

Viola c. B.
co - re, d'af - fet - to il mio co - re, vi la - fcia u - no sde - gno, vi
p. aſſai.
c. B.
la - fcia un a - mo - re, mà de - gno di vo - i, mà de - gno di

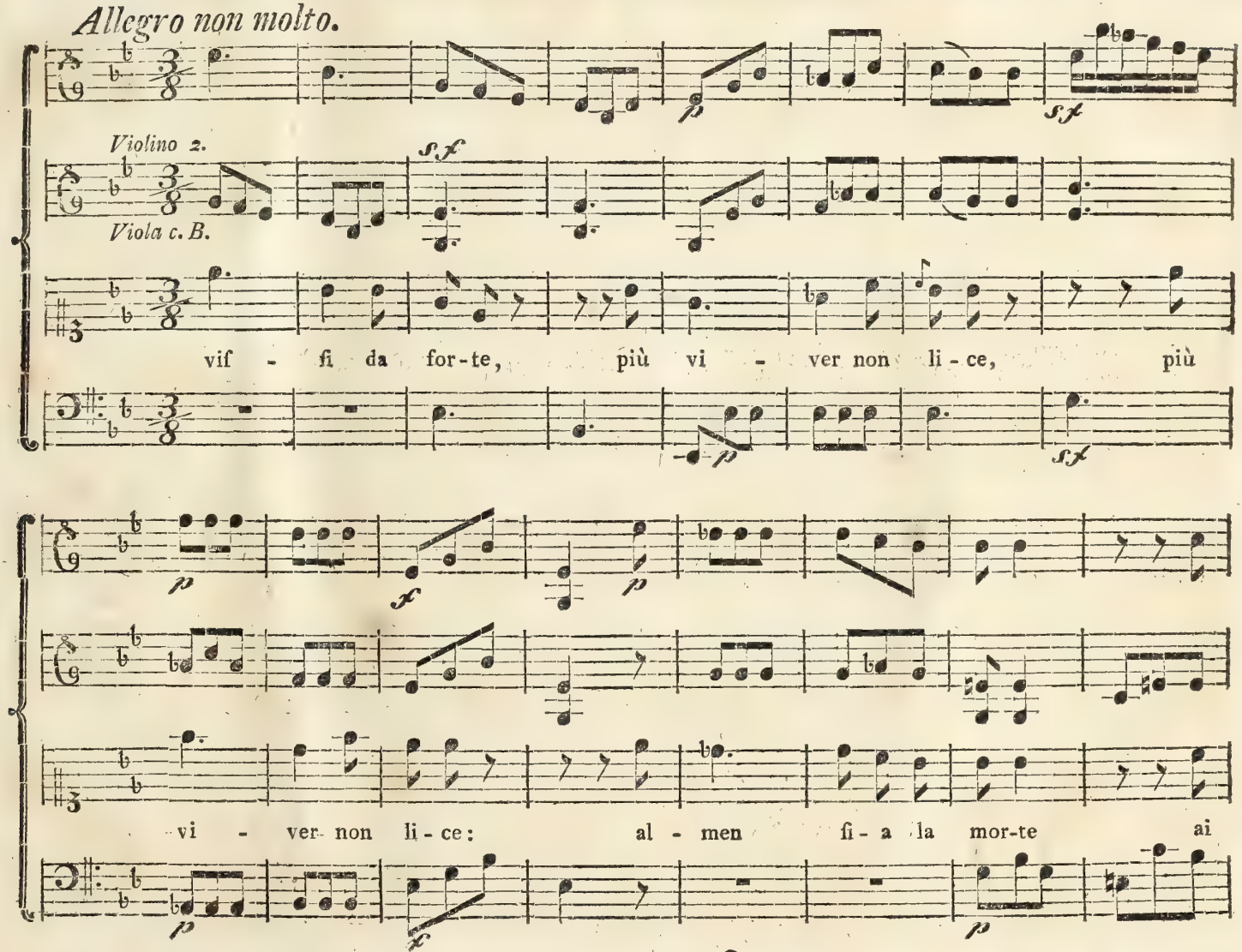

p. assai.
vo - i, mà de-gno di me, vi la - scia il mio co - re, vi
Violino 2.
la - scia u - - no sde - - - - - - - - -

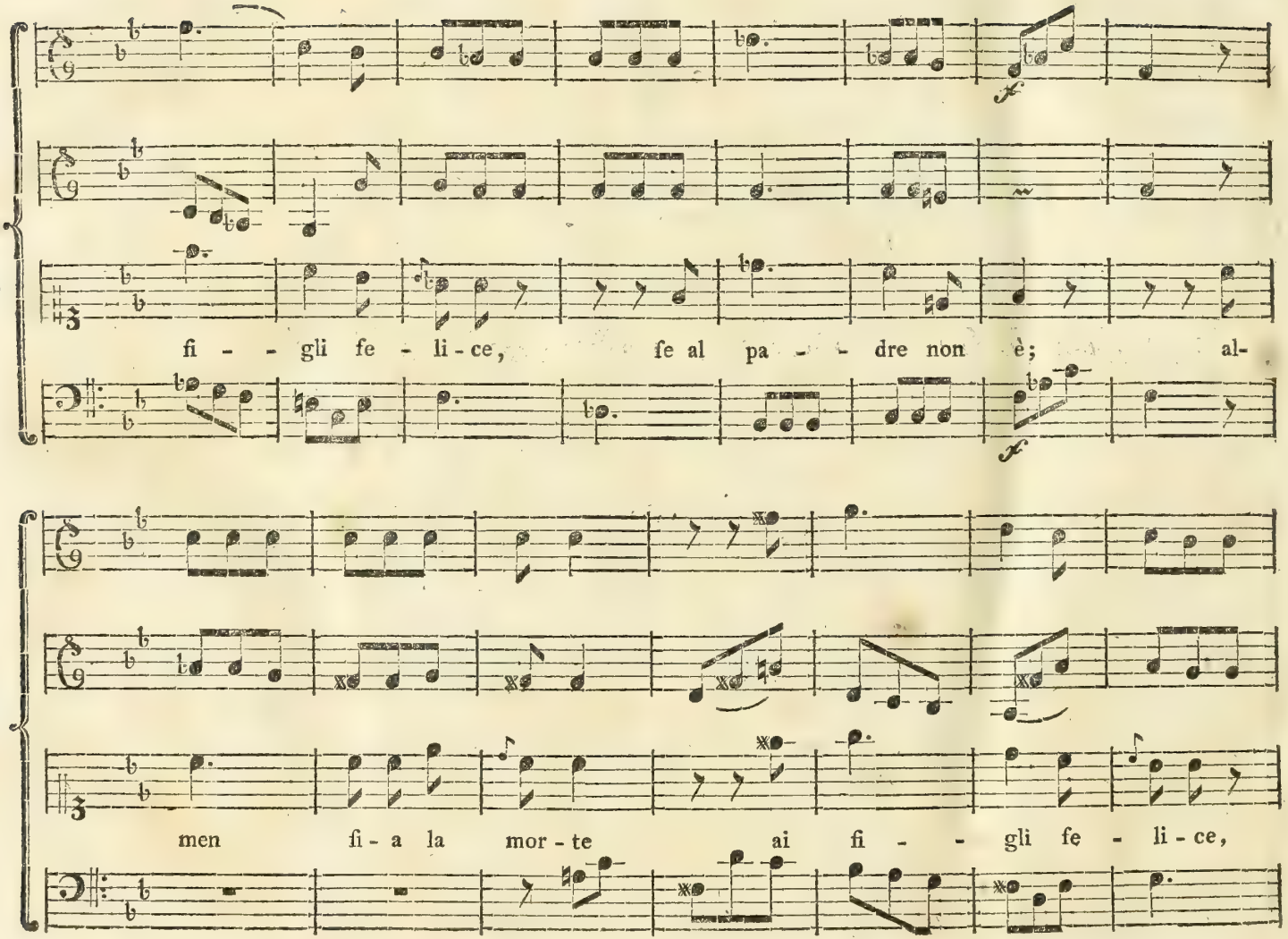

Violino 2
— — — — gno, mà de - gno di vo - i, mà
Viola.
de - gno di me, mà de - gno di vo - i, mà

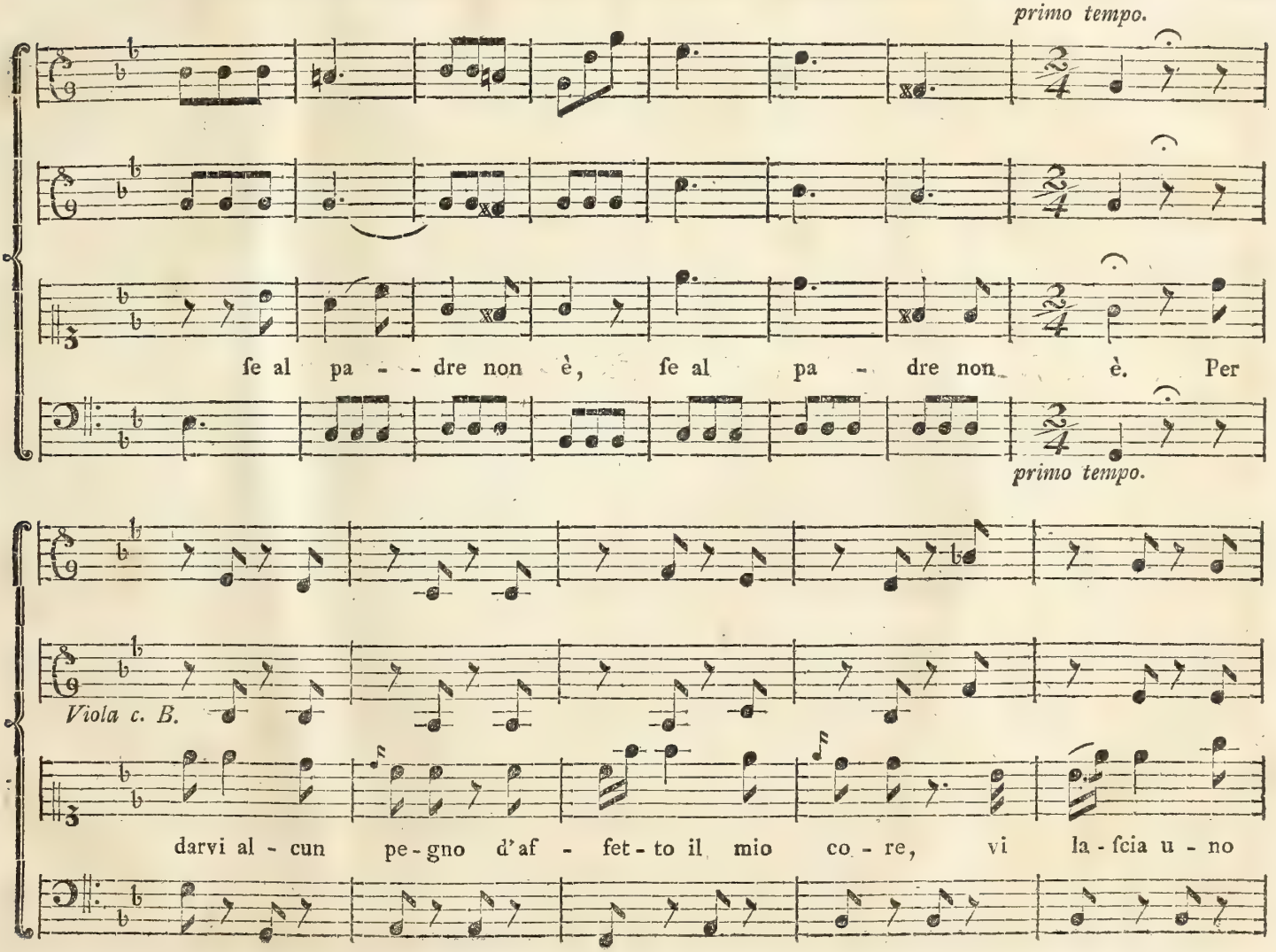

V. c. B
de - gno di me, vi la - fcia un a - mo - re, vi
Oboi.
Viola c. B.
la - fcia u - - no sdegno, mà de - - gno di vo - i, mà

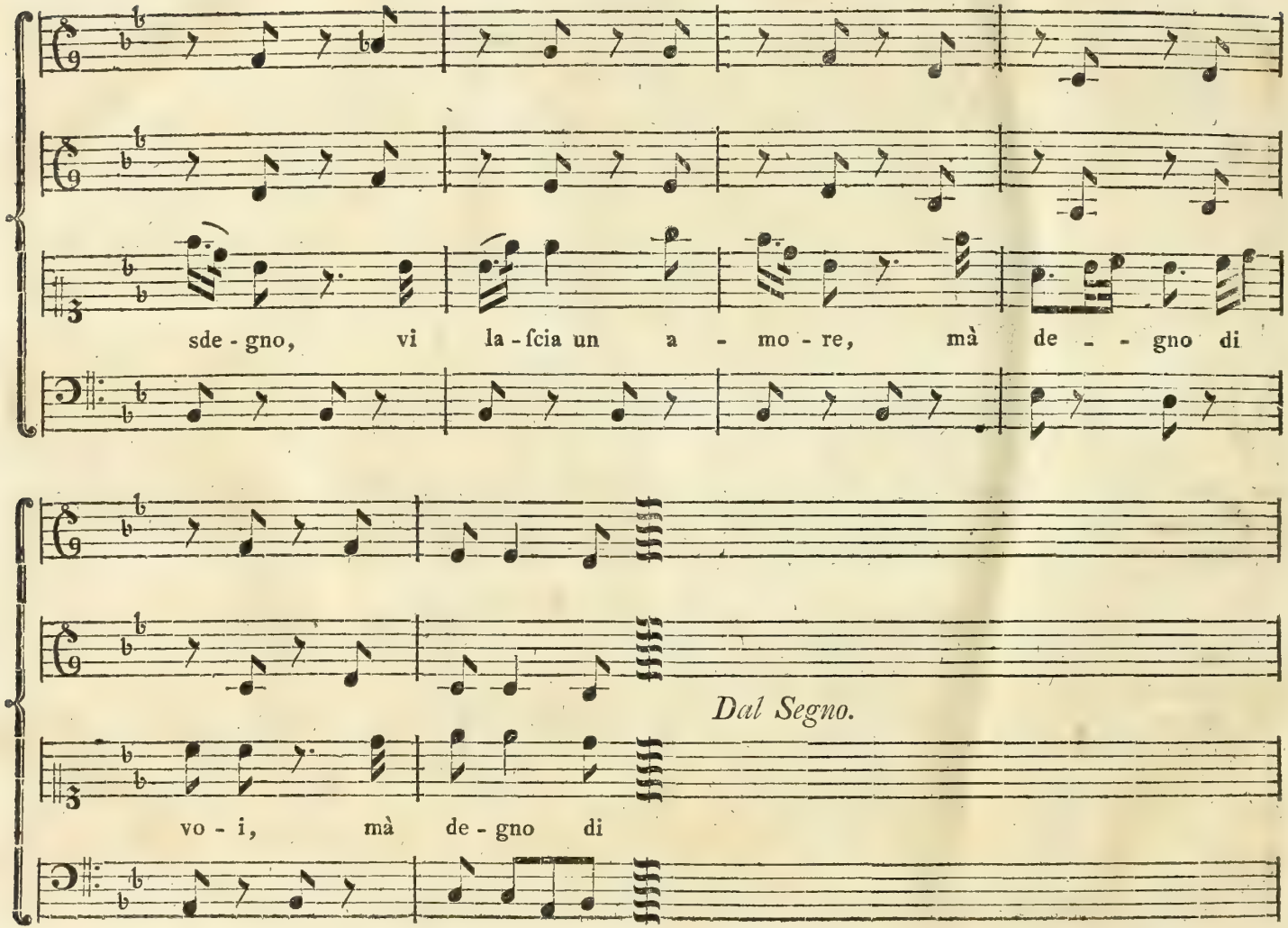

Violino 2.
Viola c. B.
de - gno di me, mà de - - gno di me,
Viola.
ma de-gno di


me.
c. B.
Jo


Allegro non molto.
Violino 2.
Viola c. B.
vif - fi da for-te, più vi - ver non li - ce, più
vi - ver non li - ce: al - men fi - a la mor-te ai


fi - - gli fe - li - ce, fe al pa - - dre non è; al-
men fi - a la mor - te ai fi - - gli fe - li - ce,


primo tempo.
se al pa - - dre non è, se al pa - dre non è. Per
primo tempo.
Viola c. B.
darvi al - cun pe - gno d'af - fet - to il mio co - re, vi la - scia u - no


sde - gno, vi la - ſcia un a - mo - re, mà de - - gno di
Dal Segno.
vo - i, mà de - gno di

§. 16.

Welche Würde und Ausdruck! Wer den Piccini nur im Komischen kennet, der kann sich kaum vorstellen, daß es ein und derselbe Komponist sey. Doch meine Absicht ist hier nicht, mich auf Untersuchung der Komposition einzulassen; sondern ich wollte den Accompagnisten nützlich seyn. Vielleicht überwinde ich noch das Mistrauen zu mir selbst, und zu meinen Fähigkeiten, und wage einen Versuch zur Anweisung zur musikalischen Komposition auf einem andern Wege, wie der bisher betretene, der sehr mühselig und beladen für den musikalischen Wanderer ist. Fux, der gründliche brave Lehrer, ist noch immer ein schätzbarer Autor classicus; hat aber noch vieles von den alten Tonarten, das jetzo ganz und gar ohne Nutzen ist. Andere haben auch viel gutes. — Herr Scheibe ist willens gewesen, die musikalische Welt mit einer vollständigen Abhandlung von der Komposition zu beehren; allein der Tod hat sein Vorhaben unterbrochen: und nach dem ersten Bande zu urtheilen, so hätte man viel Wasser und wenig Wein von ihm bekommen.

§. 17.

Was dieses Traktätchen anbelangt, so ist dessen Absicht schon vorne angezeigt; nämlich, es soll eine Ergänzung, oder der Clavier-Schule zweyter Theil seyn: auch zugleich ein fortgesetzter Unterricht zum Violinspielen. Ich schmeichle mir, diesen Vorsatz nicht ganz verfehlt zu haben. Nur bitte ich mir nochmals von meinen Lesern aus: die Sonaten nicht eher auszuüben, bis sie die Anmerkungen gehörig durchgegangen, und wohl verstanden haben, sonsten werden sie im Finstern wandeln. Besonders empfehle ich das natürliche Accompagnement, und die dazu gehörige Känntniß von den Ausweichungen der Töne aufs beste.

§. 18.

Die Regeln und Schwierigkeiten in der Harmonie kann man so wenig übergehen, wie die Grammatik bey den Sprachen, wenn man seiner Sache gewiß seyn will. Jene Leute, die nur an der Oberfläche der Künste und Wissenschaften kleben bleiben, mögen sich immer über die Regeln hinwegsetzen, und sich drüber lustig machen. Sie werden uns aber auch erlauben, daß wir sie für fremde Fruchtbäume halten, deren Früchte für den gesunden Geschmack ungenüßlich seyn. Das beste Genie will wie das beste Erdreich seine Cultur haben, und ein jeder Baum, der gute schmackhafte Früchte tragen soll, mit guten Pfropfreisern gezogen seyn; ohne diese geben die besten Köpfe den meisten Unsinn, so wie das beste Erdreich das meiste Unkraut, und die gesundesten Obstbäume die herbsten und ungenüßlichsten Früchte. Aber aus einem Dummkopf ein Genie machen wollen, ist so viel als Trauben von Dornen lesen.

§. 19.

Viele loben diejenige Methode, die am wenigsten Mühe auf Seiten des Lehrers und Fleiß auf Seiten des Schülers erfodert. Sie haben recht, sie ist die bequemste: ob sie aber zur Vollkommenheit führet, daran ist von jeher von allen Vernünftigen gezweifelt worden. Alle Künste haben eine gemeinschaftliche Quelle, und werden von da aus durch verschiedene Kanäle, gleich den Brunnen, zu ihrer eigenen Bestimmung geleitet. So leiten die Regeln den Künstler seinen Gegenstand der Bestimmung gemäß zu lenken und zu bearbeiten, und warnen ihn vor unreinen Quellen.

§. 20.

Bey dem Recitativ sind wenig Anmerkungen. Bey Musiken von Liebhabern besetzt, kommt es selten vor, und Musiker von Profeßion werden nicht mehr brauchen. Man muß noch merken, daß wie zwischen dem Kirchen- und Kammerstyl überhaupt der Unterschied gemacht wird, daß in jenem alles bescheidener und ernsthafter gesetzt und ausgeführet wird, weil er die Andacht zum Grunde hat: also auch das Recitativ, welches mit mehr Mäßigung und Melodie gesungen wird, wie bey der Kammer- oder theatralischen Musik, welche insgemein nur das Vergnügen zum Grunde hat. Hier deklamirt der Sänger mehr beym Recitative, als er singt, und die Begleitung muß nicht schleppend, sondern précis seyn. Es ist schon vorne gesagt: daß wo arioso oder a tempo, andante oder ein ander Wort dabey stehet, was ein Zeitmaaß anzeiget, die Begleitung auch verbunden ist, sich genau nach dem vorgeschriebenen Takt zu richten, bis wieder das freye Recitativ eintritt. Die langen Noten, die öfters im Recitativ vorkommen, werden, in so ferne sich die Harmonie nicht ändert, mit der linken Hand alleine ausgehalten; ändert sich aber die Harmonie, so muß diese auch mit der rechten Hand angeschlagen werden. Ueberhaupt ist das Recitativ ein Stein des Anstoßes für einen Accompagnisten, der nicht sattelfest ist.

§. 21.

Vielleicht wird man mir zur Last legen, daß ich zu oft gegen die Regel des vierstimmigen Accompagnements verstoßen? Ich habe mich schon deswegen erkläret; und bin der Meynung, daß es besser sey, bey einem Gedränge sich durchzuschleichen, als gerade zu gegen jeden zu stoßen. — Es giebt Bässe, die bey gewissen Stellen durchaus kein volles Accompagnement vertragen. Und überdem ist ja die Regel der Sache wegen, und nicht die Sache der Regel wegen da; auch ist keine Regel ohne Ausnahme. Freylich muß man sich erst mit der Regel bekannt machen, bevor man an die Ausnahmen denkt: denn Ausnahmen machen, ohne die Regel zu kennen, ist das Werk der Unwissenden.

§. 22.

§. 22.

Sollten noch etliche Harmonien seyn, die der Aufmerksamkeit entwischet, so wird man es mir vergeben, weil ich nicht versprochen die Harmonie zu erschöpfen. Wenn man freylich mit der arte combinatoria Harmonien macht, so geht dieses beynahe ins Unendliche. Allein ich sage noch einmal ganz wohlbedächtig, es ist ein magerer Schulwitz, der keinen Nutzen, besonders in der Harmonie, hat; und ein bescheidener Autor trägt Bedenken, seine Leser mit dergleichen Rodomondaten zu täuschen. Wie, wenn man die Octave in 20000 Theile, wie bey der Abmessung des Monochords, theilte, und davon Accorde machte, diese wieder durch die artem combinatoriam vervielfältigte, und wieder versetzte, und so weiter — wo bliebe mancher mit seiner Prahlerey? —

§. 23.

Genug! ein jedes Ding muß die Gränzen seiner Bestimmung nicht überschreiten. Die unnützen Subtilitäten verwirren eine Sache mehr, als daß sie solche erklären. Jene Köpfe, die so sehr an Kleinigkeiten hängen, sehen öfters über das Wesentliche der Sache weg. Sie sehen alles durchs Mikroscop und sind zu blödsichtig mit bloßen Augen zu sehen. Diese sind eigentlich nicht dazu geschaffen, deutliche und faßliche Lehren zu geben, sondern die Deutlichkeit zu verdunkeln, und das Leichte ins Schwere zu verwandeln. —

§. 24.

Ich habe mich hier, wie in der Clavier-Schule, und in dem Unterricht zum Violinspielen, der Deutlichkeit beflissen, und gesucht alle unnütze Weitläuftigkeit zu vermeiden; und überlasse es der Entscheidung des billigen Lesers, ob ich diesen Endzweck erreicht habe. Ich hoffe und wünsche es! Da nicht alle Liebhaber Gelegenheit haben, sich im Accompagnement bey einer vollen Musik zu üben, so werden die hier beygebrachten Sonaten diesen Mangel ersetzen. Denn ein Instrument zur Begleitung kann man leichter haben als ein ganz Orchester: und den Generalbaß oder das Accompagnement ohne Begleitung eines Instruments zu lernen, ist zu trocken und mühsam, und beym Accompagnement ohne Signaturen, ist die Begleitung absolut nothwendig. Am besten ist es freylich, das Accompagnement bey vollständig besetzten Musiken zu erlernen. Auch sind hier die Clavier-Trios, die nach dem soliden Fuß gearbeitet sind, mit Nutzen zu gebrauchen. Ich habe meine erste Sammlung dazu eingerichtet. Weil ich aber gefunden, daß viele Liebhaber sie nach der einzeln Clavierstimme beurtheilt, die allerdings außer der Verbindung der Violine und Baß,

(ohne die es kein Trio seyn kann,) öfters etwas mager klingt, und aus diesem seichten Grunde für schlecht erkläret haben; so habe ich jene Schreibart fahren lassen, und bey den folgenden, den Liebhabern zu gefallen, auf den doch der Künstler aus verschiedenen Gründen hauptsächlich bedacht seyn muß, mehr aufs Clavier gesehen, so daß man sie auch allenfalls alleine genüßen kann. Aber aus solchen Clavier-Sonaten, wie die meisten von denen neuen sind, wo der Komponist erst ein Clavier-Solo macht, und dann mit Gewalt eine Begleitung hineinklemmt, läßt sich wenig Harmonie lernen. Ja bey manchen von den neumodischen Clavier-Sonaten wird das wenige gute, was sie irgend noch haben, durch die elende Begleitung vollends zernichtet. Es ist überhaupt schwer, ja beynahe unmöglich, daß ein Komponist so wohl Kenner als Liebhaber zugleich befriedigen kann. Und jene Versprechungen, beyden Genugthuung zu leisten, gehören, wie ich glaube, unter die Rubrik der Universal-Medicinen. Doch werde ich meinen Entschluß, wenn mir Gott Leben und Gesundheit schenket, noch ausführen. Der ist: eine Sammlung von allerhand kleinen leichten Stücken so wohl fürs Clavier als zum Singen, wie auch für andere Instrumente zu liefern: um den Vorwurf, den man meinen Sachen, vielleicht mit Recht, vielleicht mit Unrecht macht, daß sie für Liebhaber zu schwer wären, auszuweichen.

Schlüßlich wünsche ich diesem Traktätchen den Beyfall, womit Musikfreunde meine übrigen Arbeiten beehret haben, wenigstens habe ich keinen Fleiß und Mühe gespart, beydes zu erhalten.

Ende des zweyten Bandes.